إشكالية التحديث:
قراءة التراث النقدي مشروعاً

توفيق الزيدي

1 - الإطار: إشكالية التحديث:

يُعَدُّ انتقال الخطاب من الحداثة إلى التّحديث منعرجا كبيرا على مستوى الوعْي والأدوات المنهجيّة والأهداف. فالحداثة، في مجتمعنا، ثمرة تُجْتَنَى. تُعجبنا دائما في تجلّياتها التّكنولوجيّة، وإنْ صَدَّهَا بعضُنا في تجلّياتها الفكريّة أو الاجتماعيّة أو السّياسيّة. ولكنّها ماضية نحو الجديد، وجديد الجديد... يتغيّر خطابكَ كلّيا عندما تُعْنَى بالتّحديث. فأنتَ تُقرّ بالحداثة، وتبغي ما بها كانتْ أكنتَ المنبهرَ/ الواصفَ أم كنتَ السّاخطَ/ المقلّدَ. ولكنّك مع خطاب التّحديث أصبحتَ الرّاغبَ في الفعْل والإنتاج. ومع الإنجاز يتحقّق الفعْل التّحديثيّ.

نحن، إذن، في سياقنا العربيّ، إزاء حركتيْن. تمثّلت أولاهما في تلقّي الحداثة، تكنولوجيًّا وفكريًّا، فإنتاج خطاب واصف للحداثة صدًّا أو قبولاً. والسّبب والنّتيجة طبيعيّان. فبما أنّناً لم ننتج الحداثة اكتفينا بتلقّيها واستهلاكها منتوجا تكنولوجيّا. بل إنّنا لم نكن مخيّرين في ذلك لأنّ الغرب قيّدنا بمنتوجه التّكنولوجيّ، على الأقلّ، فأضحى شيئًا منّا لا تنازلَ عنه. وبما أنّنا لا يمكن أن نضارع الغرب في ذلك اكتفينا بإنتاج واصف للحداثة إمّا بقبولها، لما رآه أصحاب ذلك من مزايا، وإمّا بِصدِّها لدى البعض، على الأقلّ

فكريّا، وتبنّي جانبها التّكنولوجيّ. وبيّن أصحاب القبول وأصحاب الضّدّ دار السّجال.

أمّا الحركة الثّانية، فكانت لأصحاب القبول. وقد دفعهم الوعي إلى ضرورة إنتاج الحداثة. فعن ذلك كان خطاب التّحديث يبسط الإشكاليّةَ، ويقدّم آليات التّحديث، ثمّ ينجز الفعْل التّحديثيّ. فالتّحديثيّون، وإن عاشوا الحركة الأولى، فإنّهم في انسجام مع تفكيرهم. لكنّ واقعهم يطغى عليه التّخلّف بجميع أنواعه، وإنْ بدرجات متفاوتة، من فرد إلى آخر، ومن دولة إلى أخرى، ولكن مع الاشتراك في استهلاك المنتوج التّكنولوجيّ الّذي لا تنازلَ عنه في تلك المجتمعات المذكورة. ومن هنا انبرى التّفكير أنّ لا حلَّ إلاّ بتحديث شامل يغيّر الحال. وضمن هذا التّحديث الشّامل يتنزّل التّحديثُ الأدبيّ والنّقديّ. فنحن إذن أمامٍ مشروع شامل استشرافيّ يكون فيه التّفكير والواقع في جدليّة هدفُها سعادة أفراد المجتمع على جميع المستويات.

كان لابدّ لهذا المشروع أن يبدأ بإنتاج خطابه التّحديثيّ وصْفًا لخصائص المشروع وبيانا لمراحله وأهدافه. وهذا أمر يلازم أيَّ مشروع. إذ يُقدَّم التصوُّرُ ويُدرَس، وبعد ذلك ينطلق الإنجاز. ولعلّ أهمّ عنصر في تصوّر المشروع التّحديثيّ هو تناول مهيّئاته الّتي نُجملها في مصطلح «ثقافة التّحديث». وهي على أربعة أضرب: ثقافة الاختلاف، وثقافة التّخصّص، وثقافة العمل الجماعيّ، وثقافة المؤسّسة.

أنْ نربط المشروعَ التّحديثيّ بثقافة الاختلاف فذاك أمر ضروريّ. إذ الاختلاف وليد الحرّية واحترام الآراء المتنوّعة وأنّ

الجامع بين الأفراد تقدُّمُ المجتمع وكلّ ما من شأنه أن يزيد في ذلك التّقدّم. فالاجتهاد الفكريّ يُشجَّعُ، بل تَحضنه المؤسّسات فتعمل على رعاية نقْد السّابق وتوليد الجديد من القديم، وتعديل ما تراكم. بل لا ضيْر أن ينمو في هذا السّياق النّقدُ الذّاتيّ الّذي يصبح أمرا عاديّا ضمن سلوك الباحث أو حتّى الفرد العاديّ في المجتمع. لاعجب أن أنتجتْ ثقافةُ الاختلاف في الغرب متصوّرَ التّناصّ، أو البنيويّة وما بعدها نقدا وتعديلا وإعادة نظر. ولا عجب أن يُنقَدَ دي سوسير، أو أن تُراجَعَ الماركسيّة، وأن تتولّد عن المراجعة لسانيّاتُ النّصّ، وأن يُصبح ما كان محظورا في التّناول اللّسانيّ، ممّا هو خارج عنها، ضمن اهتماماتها. وبفضل ثقافة الاختلاف تُضاف المعارفُ إلى المعارف وتُستصفى. ولاحرج لدى الباحث أن يُنْقَدَ، فيردّ محترما ناقديه، مُقرّا بالاستفادة، فيُعدّل آراءه... وفي الجملة لا يقوم تحديث دون ثقافة الاختلاف.

أمّا المقوّم الثّاني للمشروع التّحديثيّ، فمجاله التّخصّص. إذ من مزايا التّخصّص المعرفيّ التّركيز على مسائل بعينها، وتدقيقها من زوايا مخصوصة أخذا بمبدإ استقلال العلوم عن بعضها البعض. وهو ما لاينفي التّقاطعات الممكنة بين تلك العلوم، وبالتّالي بين التّخصّصات والاستفادة من بعضها البعض، يسهر على ذلك المتخصّصون، ممّا يضمن الدّقّة وسلامة المنهج والنّتائج. فالمركزيّة التّخصّصيّة والتّقاسم المعرفيّ التّخصّصيّ لا يتناقضان بقدرما يتكاملان. وإليهما نردّ المشاريع العلميّة الكبرى الّتي استفادت منها البشريّة على مرّ العصور. وما يبرز من تلك المشاريع، لدى النّاس، إنّما هو صيغتها التّطبيقيّة الّتي تلبّي الحاجات. لكن للمشاريع

أيضا، ممّا لا يبرز دائما للنّاس، الصّيغة البحثيّة الّتي لولاها ما كانت تلك الفوائد التّطبيقيّة. لذا نزّلت البلدانُ المتقدّمة البحثَ العلميّ منزلته اللاّئقة به، وأولتّه عناية كبرى. فالبحث العلميّ مندرج أساسا ضمن مشروع ما. وما ينشره الباحث، مقالةً أو كتابا، إنّما هو مندرج ضمن مشروعه. فهي مباحث جزئيّة متكاملة العناصر الدّاخليّة يمكن نشرها والاستفادة منها في انتظار اكتمال المشروع. ولعلّ في نشر الجزء ما يدفع إلى النّقد، وعن ذلك يكون التّعديل وتثقيف المشروع.

إنّ التّخصّص يرتبط رأسا بالعمل الجماعيّ. إذ لايمكن أن ينهض الفرد الواحد بالمشاريع التّحديثيّة. ولعلّ باب النّقد يحتاج أكثر من غيره إلى تخصّصاته الدّاخليّة وما اتّصل به من تخصّصات مجاورة متنوّعة. تحضن كلّ ذلك المؤسّسات العلميّة المختلفة. بل تتنافس تلك المؤسّسات في استقطاب المتخصّصين وتشجيعهم على مشاريعهم التّحديثيّة. ومن هنا تشكّل المؤسّسة المقوّم الرّابع للمشاريع التّحديثيّة، بل لا يمكن أن يُثمر العمل الجماعيّ، وبالتّالي التّخصّص والاختلاف، دون الثّقافة المؤسّساتيّة. إذ فضلا عن الدّعم المادّيّ اللاّزم، تتميّز المؤسّسة ببعْدها التّنظيميّ وشكلها المعنويّ المتعالي عن الشّكل الفرديّ. ولذا تصبح المؤسّسة سلطة موجّهة وحافظة للمبادئ والأهداف. وأيّ تلاعب بالمؤسّسة إنّما هو تلاعب بتلك السّلطة، وبالتّالي زيغ عن المشاريع الّتي من أجلها أُحدثت أصلاً.

ممّا أسلفنا يبدو لنا التّحديث عمليّة مركّبة يساهم في إنجازها الفرد والمجتمع والمؤسّسة ضمن حركتين. أولاهما التّأسيس الّذي

ينطلق من الفرد. فتكون له عندها صفة الرّيادة أو التّجاوز. فإذا كثرت المساهمات الفرديّة تحوّل ذلك إلى ظاهرة إنتاجيّة في باب معيّن، وشكّل ذلك ما يمكن أن نسمّيه «الضّغط التّحديثيّ الدّاخليّ» على المجتمع والمؤسّسة. وبتواصل «الضّغط التّحديثيّ الدّاخليّ» يستجيب المجتمع والمؤسّسة، فيشكّل ذلك ما يمكن تسميته «الاستجابات التّحديثيّة». أمّا المجتمع فهو الّذي يبدأ بالاستجابة بحكم انتماء الأفراد الضّاغطين التّحديثيّين إليه. وأمّا استجابة المؤسّسة فبحكم وظيفتها الخادمة للمجتمع والأفراد معا.

إنّ شكّل ما أسلفنا الحركة الأولى لعمليّة التّحديث، ضغطا فاستجابةً، فإنّه عن ذلك تتولّد الحركة الثّانية. وبها يتحوّل المشروع التّحديثيّ إلى ما يمكن تسميته «العقد التّحديثيّ» بين الأفراد ومجتمعهم ومؤسّستهم في علاقة تفاعليّة. ويصبح التّحديث عندها مقوّما أساسيّا من مقوّمات الحياة الاجتماعيّة. بل يصبح من الواجبات والحقوق معا للفرد والمجتمع والمؤسّسة. وهو ما عنه تصبح الحداثة تحديثًا متواصلاً.

2 - المشروع: تحديث قراءة التراث النقدي:

في ضوء ما أسلفْنا نقدّم مشروعنا الميدانيّ المتعلّق بتحديث قراءة التّراث النّقديّ. وقد أعددناه في البدء، فرديّا، في شكل رسائل جامعيّة أو محاضرات أو دروسا، ونشرنا أغلبه مقالات أو كتبا. وهو مشروع وليد المدارسة الميدانيّة. إذ انتهى كتابنا البحثيّ الأوّل، نعني كتاب «أثر اللّسانيّات في النّقد العربيّ الحديث» الّذي كتبناه سنة 1980 ونشرناه سنة 1984، انتهى هذا الكتاب بالقول:

«إنّنا نؤمن، ونحن على أبواب الثّمانينات، بأنّ تحوّلا جذريّا سيطرأ على رؤيتنا النّقديّة. ففترة الانبهار بالنّظريّات الغربيّة قد بدأت تزول لتحلّ محلّها فترة الإضافة والمساهمة والعطاء. وما حلّلناه من بعض النّصوص النّقديّة التّطبيقيّة الجادّة يعدّ إرهاصا يبشّر بهذا التّحوّل الّذي ينبني على وجوب الانطلاق من موروثنا النّقديّ في ضوء النّظريّات النّقديّة الحديثة»[1]. فهي إذن عودة واعية إلى التّراث النّقديّ فهمًا واستنطاقًا، الهدف تأصيل المسائل النّقديّة والأدبيّة في سياقاتها العربيّة. ولقد كان المبدأ لدينا الاستفادة أوّلا من المناهج المستحدثة في هذا العصر، مع ما يجب من التّعديل عند التّطبيق، وضرورة تحديث قراءة التّراث النّقديّ ثانيا. فمن باب الجهالة التّفريط في إرث معرفيّ كبير يحتاج منّا جميعا حسْن الفهم وتقديمه في لباسه العلميّ اللاّئق به. ليس العيب في المناهج المستحدثة، وليس العيب في التّراث النّقديّ، وإنّما العيب فينا نحن اليوم لأنّنا لم نحسن القراءة.

لقد أخذ منّا هذا المشروع ثلاثة عقود بين التّأليف والتّدريس الجامعيّ والإشراف على رسائل الماجستير والدّكتوراه وتسيير وَحْدتيْ البحث «النّقد ومصطلحاته» و«مجتمع المصطلحات» بالجامعة التّونسيّة[2]. ولم نتناول طيلة هذه العقود إلاّ ما ذكرنا، ولم نتنازل البتّة عن الشّروط الأكاديميّة التّخصّصيّة. وما نقدّم اليوم إنّما هو إعادة صياغة المشروع من زاوية بنيته العامّة وركائزه الكبرى وترابط عناصره مع بعضها البعض. ولقد اقتضى ذلك الانسجام ألاّ نُخضع تلك الأجزاء إلى تواريخ نشرها، إذْ لِما يُنشر سياقاتُه ودوافعه وشروطه. فإذا ضممتَه إلى عقده الرّابط قدّمتَ

ما قدّمتَ، وأخّرتَ ما أخّرتَ، وحذفتَ وأضفتَ وصحّحتَ، فبان العقد... وفي هذا الصّدد، لعلّ ما ينتج عن المركزيّة التّخصّصيّة هو صبغة الانسجام الّتي عليها مختلف أجزاء ذلك المشروع وتكاملها، فإن شئتَ قلتَ: سبيكة واحدة، وإن شئت سمّيته كتاب العمر.

أمّا التّوجّه المنهجيّ في التّناول، وعليه المدار، فإنّ لمعالجة التّراث النّقديّ، عندنا، سمتيْن. أولاهما اندراجُه في الزّمن الماضي مهما كانت درجة الإيغال في ذلك الزّمن، مع ما يتبع ذلك من خصوصيّة السّياق. يستوي في ذلك مع أيّ إنتاج تراثيّ شرقيّ أو غربيّ.

أمّا السّمة الثّانية، فتخصّ صاحب الإنتاج. وهو هنا غيرك. ويستوي في ذلك مع كلّ إنتاج لكلّ فرد من الأفراد في الماضي أو الحاضر أو المستقبل. فالسّمة الزّمنيّة والسّمة الإنتاجيّة الفرديّة تستوجبان حتّما أن تُبْنى المعالجة، مهما كان توجّهها المنهجيّ، على العلاقات. والعلاقات أساس الوحدة ومولّدة الرّوابط. وبانتفاء العلاقات تصبح العناصر متناثرة كالهباء. قِسْ على ذلك الأفكار والمجتمعات والدّول. لذا بُنيت معالجتنا في مستواها الأوّل على العلاقات قبل تناول التّراث النّقديّ في حدّ ذاته. فمن باب العلاقات النّظر في مسألة «تموّقع» الخطاب النّقديّ العربيّ أوّلاً، والنّظر في علاقات العرب المعاصرين بتراثهم النّقديّ ثانيا. ولقد وجدنا أنّ تلك العلاقات قد بُنيت على تصوّر التّراث النّقديّ تصوّرًا مخصوصًا. فجاء ذلك على ثلاثة أضرب. أوّلها تصوّر التّراث النّقديّ وثيقةً، وهو ما كان عنه خطاب التّعريف. وثانيها تصوّر التّراث النّقديّ سلطةً، وعن ذلك كان خطاب الاعتراض والتّوظيف. وثالثها تصوّر التّراث النّقديّ كنوزا، وهو ما عنه جاء خطاب الكشْف. ولقد بنينا

كامل مشروعنا، في تناول التّراث النّقديّ في حدّ ذاته، على هذا التّصوّر الثّالث القائم على الكشف.

إنْ كانت العلاقات هي المستوى الأوّل في المعالجة، فإنّ المستوى الثّاني هو تشكيل الخطاب. إنّنا، من العلاقات إلى الخطاب، نتدرّج نحو مدوّنتنا من العامّ إلى الخاصّ لأنّ ما يبدو منها، في البدء، إنّما هو الظّاهر قبل الباطن. وما يؤكّد ما ذهبنا إليه تميّزُ الخطاب بمادّيته من ناحية اللّغة الّتي بها قُدَّ أو الأحكام النّقديّة الّتي تضمّنها. ولقد تناولنا، في هذا الصّدد، أربعة أبعاد: البعد التّأسيسيّ والبعد العلائقيّ بين النّقد والأدب، والبعد المنهجيّ/ الإجرائيّ، والبعد القرائيّ.

بالنّظر الدّقيق في مكوّنات الخطاب أمكن تدرّجنا نحو مستوى ثالث في التّناول، نعني تشكيل النّظريّة. وهو أقصى ما يمكن أن يطمح إليه البحث في أيّ تخصّص. وفي هذا الشّأن ركّزنا على ثلاث مسائل كبرى: كشف الأدبيّة وكشف عمود الشّعر وكشف الجدليّة بين المصطلح والنّظريّة.

لقد أنجزنا هذا المشروع ودوّنّاه ضمن كتاب واحد، نُجمل أبوابه كالتّالي:

1/ المستوى الأوّل: في العلاقات:

- التّموقع النّقديّ
- التّراث النّقديّ وثيقةً
- التّراث النّقديّ سلطةً

2/ **المستوى الثّاني: تشكيل الخطاب:**

- كشْف التّأسيس.
- كشْف التّفاعل.
- كشْف المنهج والإجراء.

3/ **المستوى الثّالث: تشكيل النّظريّة:**

- كشْف الأدبيّة.
- كشْف عمود الشّعر.
- كشْف جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة.

ذاك مشروعنا الّذي بعثنا تصوّرًا وتأليفًا. وقد اقتضى التّقاسم المعرفيّ أن كلّفنا طلبتنا في مستوى الإشراف على رسائل الماجستير والدكتوراه بمعالجة بعض جوانب هذا المشروع. فمواضيع تلك الرّسائل الّتي اقترحنا تندرج ضمن استراتيجيّة البحث العلميّ المتعلّق بتحديث قراءة التّراث النّقديّ من زاوية الأخذ بالتّخصّص المعرفيّ دون غيره. وهي مواضيع ذات توجّهات ثلاثة، نكتفي بذكر نماذج منها لاغير:

- أوّلها المسائل التّدقيقيّة كقضيّة اللّفظ والمعنى وأثرها في تأسيس نظريّة الشّعر عند العرب، أو قضيّة مصطلح التّخييل لدى حازم القرطاجنّي...
- وثانيها المسائل التّأليفيّة كقضيّة قيمة الأدب في النّقد العربيّ قديما وحديثا، أو علاقة الشّعر الجاهليّ بالنّقد القديم...
- وثالثها المسائل القرائيّة كقراءات الشّعر المحدث عند النّقّاد المعاصرين...

لقد سعينا أن يشارك في هذا المشروع التّحديثيّ أكثر عدد من الطّلبة الباحثين من مختلف الدّول العربيّة، وذلك بإعداد رسائل جامعيّة بإشرافنا أو بإشراف غيرنا، أو بتقديم بحوث في النّدوات الّتي أسلفنا ذكرها، وكذلك بالحضور والمناقشة... هذا الشّباب، وهذا مشروع التّحديث، فلا خوف على التّراث النّقديّ بعد اليوم.

الهوامش

(1) توفيق الزّيدي، أثر اللّسانيّات في النّقد العربيّ الحديث من خلال بعض نماذجه، تونس: الدّار العربيّة للكتاب، 1984، ص 159.

(2) راجعْ النّدوات الّتي نظّمتها وحدتا البحث «النّقد ومصطلحاته» و«مجتمع المصطلحات»، والّتي نالنا شرف رئاستها علميّا وتنظيميّا، وذلك كالتّالي:
- النّدوة العالميّة 1: مؤتمر «حركيّة المصطلح» 2005.
- النّدوة العالميّة 2: مؤتمر «المصطلح والنّظريّة عند ابن خلدون» 2006.
- النّدوة العالميّة 3: مؤتمر «المصطلح والتّواصل» 2007.
- النّدوة العالميّة 4: «المنتدى المصطلحيّ الدّوليّ» 2008.
- النّدوة العالميّة 5: «المنتدى المصطلحيّ الدّوليّ» 2009.
- النّدوة العالميّة 6: مؤتمر «الدراسات الاستشرافية في الفنون والآداب والعلوم 2010-2030» سوسة 2010.

مقدمات نظرية هامة في التحديث النقدي والأدبي

(المعوقات والحلول)

علي عبدالحميد أحمد عيسى



المقدمـــة:

تحديث الخطاب النقدي سمت متصل لم ينقطع يومًا في نقدنا العربي ، فقد عمل النقاد في كل عصر ومصر على تحديث الخطاب النقدي بما يتلاءم مع نفسية الفرد والمجتمع وبيئته وذوقه.

فاستنبتت بالتالي مناهج تحديث الخطاب لديهم من واقع بيئاتهم ونفسياتهم.

وتتبع مثل هذه التحديثات في مسيرة التاريخ النقدي يحتاج لدراسات منفصلة ، وإنما نبهت لهذا ليعرف أن التحديث النقدي لم ينقطع يومًا في النقد العربي، بل إنَّه كنا وفق منهج مطرد أساسه التلاؤم مع نفسية الناقد والمجتمع والبيئة والحالة الاجتماعية، بمعنى أنه لم يخرج عن السائد ولا عن الحالية الفكرية والاجتماعية للعصر.

وقد نص ابن رشيق على التحديث في النقد العربي القديم حيث ذكر أنَّ النقاد القدماء بينوا أنَّ طريق العرب قد خولفت من كثير من الشعر إلى ما هو أليق بالوقت وأشكل بأهله.

فقد أتت القدماء بتشبيهات رغب المولدون إلا القليل عن مثلها استبشاعًا لها، وإن كانت بديعة في ذاتها، مثل قول امرئ القيس:

وتعطو برخصٍ غيرَ شثنٍ كأنه　　أساريعُ ظبيٍ أو مساويكُ إسحلِ

فالبنانة لا محالة شبيهة بالأسروعة، وهي دودة تكون في الرمل، وتسمى جماعتها بنات النقا، وإياها عنى ذو الرمة بقوله:

خراعيبُ أمثالٍ كأن بنانَها   بناتُ النقا تُخفى مراراً وتظهرُ

فهي كأحسن البنان: ليناً، وبياضاً، وطولاً، واستواءً، ودقة، وحمرة رأس، كأنه ظفر قد أصابه الحناء، وربما كان رأسها أسود، إلا أن نفس الحضري المولد إذا سمعت قول أبي نواس في صفة الكأس:

تعاطيكها كفٌّ كأنَّ بنانَها إذا   اعترضتها العينُ صفُ مداري

كان ذلك أحب إليها من تشبيه البنان بالدود في بيت امرئ القيس، وإن كان تشبيهه أشد إصابة[1].

فتحديث الخطاب النقدي إذن ليس بدعًا و لاهو من منتجات الحداثة والحضارة، ومن ثم لا ينبغي النظر إليه بعين الشك والريبة.

ومن ثم لابد أن نجتهد في التقدم بتحديث خطابنا النقدي مدركين أموراً ثلاثة:

1 - أن التحديث كان سمتًا متصلًا في نقدنا العربي وليس بدعًا حتى نخاف أن نبتدعه.

2 - وأن نظرتنا له بالتالي يجب أن تكون إيجابية لا نظرة ريبة وشك، فهو ليس منقطعًا عن تراثنا النقدي ولا مضادًا له.

3 - أن نسير على هديهم في حلول معوقاتهم والإفادة من طريقتهم في تطوير خطابهم النقدي حيث حدثوا وطوروا وفق بيئتهم هم ونفسياتهم وذوقهم من دون غيرهم، وبذلك تغلبوا على معوقات تحديث خطابهم.

ومن ثم فإن وضع نظرية عامة في تحديث الخطاب النقدي والأدبي يجب أن تكون غاية لكل النقاد الغيورين على الأدب العربي.

ويجب أن يكون الأصل العام في قواعد تحديث الخطاب النقدي هو التناسب بين تحديث الخطاب وما يحيط بتلك النظرية من مجتمع ونفسيات للفرد والمجتمع وحالة اجتماعية وتذوق، وسائد فكري غير غريب، فهذا التناسب هو أساس نجاح وتلقي النظرية بالقبول.

ولذا يجب للبدء بالتحديث أن نبدأ أولاً بإزاحة المعوقات التي تحول دون تناسب هذا التحديث مع عصرنا سواء كانت هذه المعوقات معوقات داخلية، أو خارجية ليسير سيرًا حثيثًا وصحيحًا لا يعترضه ما يعثر سيره أو قد يوقفه.

ومن ثم يبدأ بوضع أسسه على أرض صلبة لا يخلخلها شيء.

ولذا ترى الكثير من محاولات تحديث الخطاب النقدي تتوقف في منتصف الطريق، أو ربما قبل أن تخطو فيه أي خطوة، وذلك لقصورها عن إدراك معوقات النقد لديها، والعجز عن تلمس الطريقة الصائبة لحلها.

وربما تجد محاولات أخرى مستمرة لكن على غير هدى ، ومن ثم لا تحدث أي تقدم في التحديث النقدي ، بل ربما تعود به إلى الوراء.

ومن هنا جرت الحاجة ماسة إلى وضع أيدينا على معوقات التحديث للخطاب النقدي والأدبي قبل أن نخطو خطوات لوضع مقدمات لنظرية عامة فيه.

فكان هذا البحث رؤية نقدية تعد مقدمة ضرورية لتحديث الخطاب النقدي، وبنائه على أسس صحيحة، وهي أكبر من مجرد فكرة في بحث واحد، بل هي تنبيه على عمل جماعي بالكشف عن معوقات التحديث النقدي، ومحاولة التنبيه عليها لتجنبها، ثم هي عمل غير محدود زمانًا أو مكانًا، إنما هي استشراف للماضي والحاضر معًا، ودعوة للمهتمين بتحديث الخطاب النقدي إلى معرفة أهم معوقاته وبدء طريق التنوير بتجاوزها.

أولاً - معوقات آلية تحديث الخطاب النقدي:

آلية أي مشروع علمي أو عملي هي القوة الدافعة لتقدمه ومن ثم ضمان دوامه؛ ومشروع التحديث النقدي كذلك، ومن أهم قواه الدافعة له قدمًا: أن يكون هذا المشروع قوميًا لا نتاج فكر فردي منفصل عن مجتمعه، ويكون ذا فهم كليٍّ للتحديث النقدي، واعيًا للطريق الصحيح الذي يسلكه ليصل إلى هدفه متنهبًا لخطأ وخطورة أن يبني تحديثه على القطيعه مع التراث.

ولضمان نجاح هذه الآلية لابد أن ترتكز قواها على أساسين رئيسين هما:

1 - التكامل فيما بينها، فكل منها يكمل الآخر.

2 - التناسب والتلاؤم بين أجزائها لتسير معًا دون تعارض أو تضاد، وبمقدار تحقق هذا التكامل والتناسب يكون نجاح مشروع التحديث النقدي، وعلى وجه مضاد يكون تفككها وعدم تناسبها سبيلًا إما إلى انزوائها والعيش وحدها منفصلة ومن ثم موتها، أو إلى تصادمها وتعارضها مع غيرها.

وكلا الأمرين – يقينًا – يؤكدان فشل أى مشروع نقدي هذه صفته وتلك طريقته.

ويمكن إجمال معوقات آلية تحديث الخطاب النقدي في ثلاث معوقات رئيسة:

أ – غياب المشروع القومي للنقد العربي:

فالمشروع القومي أكبر من أن تقوم به مؤسسة واحدة، بل هو منظومة متكاملة وفق رؤية قومية شاملة ، ومن هنا فإن طرح قضية تحديث النقد الأدبي تتجاوز حدود النادي الأدبي الواحد أو المنطقة الواحدة، بل لابد أن يشمل المناطق وفق استراتيجيه عامة متكاملة تهتم بها الدولة بين منظومة تكاملية تعتمد التحديث أساسًا رئيسًا بدلًا من الحداثة بمفهومها الغربي.

ويمكن أن تخرج هذه الفكرة من النطاق القطري إلى النطاق الأممي وفق منظومة أوسع وأشمل؛ لأنَّ هناك وشائج ثقافية وروابط غير محصورة بنطاق ضيق، حتى ينشأ في الوطن العربي ما يشبه العرف العام أو الذوق العام استحسانًا واستقباحًا، مع الاحتفاظ بخصوصيات كل بلد بما لا يطغى على الصالح العام، وهذه لا يتأتى أن تقوم بها مؤسسة واحدة.

وكما قال د. حمودة: «لا نقصد بالمشروع الثقافي خطة للعمل تقوم به هيئة بوضعها بطريقة واعية مدركة يتم فيها وضع البرامج وتسمية الآليات التي تمكن الجماعة من تحقيق الهوية الثقافية والحفاظ عليها؛ إذ إن مرحلة التخطيط والتنفيذ تمثل مرحلة تالية للمشروع الثقافي القومي، وفي غيبة هذا المشروع تصبح الخطط والأنشطة التنفيذية لها مجرد مسكنات مؤقتة ومرحلية... لكننا

نقصد تحرك القوى الاجتماعية في اتجاه يحقق تحديد الهوية الثقافية للجماعة»[2].

ومن هنا يجب أن يبدأ تحديث النقد باستراتيجيه كاملة من المرحلة الابتدائية، ثم المتوسطة، والثانوية حتى التعليم الجامعي وترقى معها ثقافة معينة يرقى معها النقد، فلا تكون الثقافة النقدية مغيبة عن أذهان طلابنا الذين يفترض أن يكونوا هم صناع هذا التحديث طيلة تلقيهم العلم، ثم نأتي فجأة ونطالبهم بالتحديث النقدي أو حتى تقبله، وكأننا نبتغي بناء الهرم من الرأس لا من القاعدة !! هذا في مجال التعليم.

أما على مستوى الثقافة العامة فيجب أن يكون ما يحدث في الأندية الأدبية واللقاءات الدورية التى تتم في بيوتات الثقافة أو المؤتمرات التي تعقد يجب أن تكون كلها وفق مخطط واحد متكامل، لا ينفصل عن المخطط الكليِّ في الدولة بحيث يكون نابعًا من أعلى سلطة .

أما تشرذم التحديث بأن يكون لكل منطقة رؤية، أو لكل ناقد رؤية مختلفة على وجه التضاد كأنَّ تتعدد مدارس ومناهج التحديث بين روسية و أمريكية و...و... فهو عائق - ولاشك - أمام التحديث والطريق الصحيح إليه؛ فاختلاف الرؤى من فهم إلى فهم في مجتمع ذا ثقافة واحدة وعرف اجتماعي واحد لا يمكن أن ينبت فيه تحديث للنقد البتة، لأن أساس النقد رؤية مجتمعية واحدة.

فلابد أن تجمع طاقات الوطن حول هم واحد فيكون هذا النقد جزءٌ من كل بحيث يكون للتحديث النقدي خطة معينة من الساسة الأم للدولة وتتكفل بتنفيذها الدولة.

أما ما هو موجود الآن من التشرذم الفكري أو حتى انحصار التحديث في الهمِّ الأكاديمي الضيق فهذا عائق أمام التحديث يجب أن يزول.

ذلك أن منهجية فرع معرفي لا تنفصل عن منهجية الفروع المعرفية الأخرى أو عن منهجية الحياة الاجتماعية في الوطن الذي تمارس فيه، ومن ثمَّ فإن أي خلل في شروط الممارسة المنهجية في أي ميدان، له علاقة بالخلل في شروط الممارسات النقدية بشكل أو بآخر، فإذا كان الخلل في ميدان التعليم أو ميدان إدارة المشروع الوطنى عامة يصبح تأثيره على المنهجية في ميدان النقد أوضح وأكثر خطرًا، سواء كان هذا التأثير مباشرًا أو غير مباشر.

ولذلك حين نتحدث عن تحديث منهجية النقد فإننا نتحدث عن مجتمع ناضج واع بأهدافه يخطط لتحقيق هذه الأهداف تخطيطًا علميًا، ويستعمل الأدوات المناسبة التى تضمن له سلامة هذا التخطيط، وكل ذلك يحتاج إلى سند اجتماعي قوي، وطالما كان هذا السند غائبًا في مجتمعنا العربي فستظل كذلك نظرية تحديث النقد الأدبي غائمة مغيبة عن الحضور[3].

ب - غياب الفهم الكلِّي لتحديث الخطاب النقدي:

فهو جزء من فلسفة عامة تتصل بتحديث المجتمع فهمًا وسلوكًا؛ فهو نتاج ثقافة أمة، ويلزم ذلك الفهم الصحيح للنقد الأدبي بأنَّه جزء من المجتمع وفلسفته، كما إنَّه تكامل وتعاون بين الذات والآخر، ولذا يلزم أن يعيَ الناقد بأن النقد نتاج ذهنى له علاقة وثيقة بالبنية الفكرية والاجتماعية، ومن هنا يكون انطلاق التحديث مما يدور في المجتمع، خاصة وأن أدب كل أمة إنما هو انعكاس لمجتمعها،

والنقد انعكاس للأدب، ومن ثم يلزم تحديث الأصل نفسه وهو المجتمع نفسه في تقبل خطوات التحديث ومخرجاته، أما أن يكون ديدن التحديث استعارة النموذج الغربي فهذا هو موات النقد لأنَّه يلبسه ثوبًا غير ثوبه، ومن ثم تنعزل نظرية التحديث النقدي عن البيئة وبالتالي يظل جبر على ورق تنتظر أن تمحوها نظرية وافدة أخرى وهكذا دواليك؛ لأنَّها لم تعتمد على أصل صحيح من الفهم الكلي لتحديث الخطاب النقدي.

فلابد أن نبدأ بسؤال ما الذي يحتاجه المجتمع أولاً نحو الفهم والسلوك؟؟ لنفهم كيف يكون التحديث النقدي ومن ثم ننطلق من رؤى صحيحة وللإجابة على هذا السؤال لابد من أمرين:

أولهما: رصد حاجات المجتمع الأولى، ذلك أنَّ النقد نتاج المجتمع، ومتى بدأنا وضع أسسه من منطلق حاجات المجتمع في أول لبناتها كان الأساس متيناً، وإلا فهو على جرف هار.

آخرهما: رصد الثقافة العامة في المجتمع حتى تكون ثقافة الخطاب النقدي نابعة من المجتمع، لأنَّ أكبر خطأ نرتكبه هو أن نأتي بالتحديث من غير ثقافة مجتمعنا فيكون غريبا على أدبنا ولغتنا، ومن ثم لا يمكن لنقد غريب عن أدب أمة أن يعالجه أو يرقى به(4).

ج - الفهم المغلوط لآليات تحديث الخطاب النقدي والأدبي:

فهو غالبًا يقوم على القطيعة مع الموروث، فنحن في نقدنا العربي أمام أزمة منهج، وأزمة ثقة بأنفسنا في الوقت نفسه، ولسنا أمام أزمة فكر، أو تراث، أو أصول، أو قيم، على الرغم من أ ما يحمله لنا التراث في رحمه من مادة نقدية أو فكرية أو فلسفية...

يكاد يفيض عما نحتاج إليه لتأسيس منهج أو نظرية نقدية ذات ملامح عربية.

إن تراثنا النقدي فيه من النضج الفكري والوعي النقدي ما يجعلنا حريصين على قراءته حرصنا على قراءة أي نص حداثي.

إن البعض منا يحاول أن يتمسح بكل ما هو حداثي كي يجعل من نفسه شخصية نقدية «متطورة» هي في واقعها شخصية موهومة - إن جاز ذلك - ليس إلا لأنها تحاول أن تقفز على أصولها، وتبحث عن بدائل غريبة عنها، بدائل لها بريق الحضارة الغربية وزيفها في الآن نفسه، غفلة منهم أن السابق له أصالته وأهميته التأسيسية لأي فكر لاحق، واللاحق - أيضًا - يكتسب قيمته وأهميته باكتشافه أدوات جديدة ووسائل نقدية تمكنه من الاقتراب أكثر من كنه العمل الأدبي وفك شفرته والإمساك بمكوناته وقوانينه التي تحكمه[5].

فإذا كان هذا الفكر الغربي وفق لمهنج نقدي غربي قد تبعه من خلال استنباته له من واقعه ومجتمعه ونفسيات أفراده، ومستفيدًا من أصوله، فعلينا أن نقيد من طرقهم في تحديث نقدهم لا نقله إلى واقعنا الذي يختلف عن واقعهم جملة وتفصيلاً.

ثانياً معوقات تتصل بالبيئة النقدية ومدى تقبلها للتحديث:

لا شك أن تتعدد البيئات النقدية له أثر في اختلاف النقد، وقد نبه نقادنا القدامى بدءاً من ابن سلام الذي نص على اختلاف بيئة البادية عن بيئة المدينة عن بيئات أخرى من البيئات العربية في خصائصها، فكل منها ما يميزها، وجعل لهذا أثرا نقديا ترتكز عليه[6]، ثم نمى هذا في مسيرة النقد الأدبي... فكيف يفصل عنها الآن في مشروع تحديث النقد؟؟

ولذا يجب تجنب أمرين مهمين لتفادى هذا المعوق وهما:

أولًا: الحرص من نقل ما في بيئة غربية من تحديث كما هو إلى بيئتنا النقدية؛ لأنه مستنبت من بيئتهم التي تختلف عن بيئاتنا ومن ثم لا يمكن أن يحمل لنا تحديثا لنقدنا.

ثانيًا: وبالمقابل الحرص من انغلاق بيئاتنا النقدية على نفسها، فترفض أي تجديد فكري أو تحول ثقافي، وهذا –حتمًا– يؤدي إلى إعاقة التحديث النقدي كما حصل في فترة من فترات نقدنا القديم حين تمسك النقاد بالقديم ورفضوا أي جديد أتت به بيئات أخرى من دون نظر فيه أو تمحيص له كما كان في العهد الأموي مثلًا.

أ - تناقض الخطاب بين الذات والآخر:

فاختلاف أيدلوجية الفكر بين أفراد البيئة النقدية الواحدة يؤدي – حتمًا – إلى التناقض بينهم تبعًا لاختلاف الرؤى، وكذلك الأعراف سواء كانت ثقافية أو مجتمعية أيًا كان نطاق الاختلاف: بين أيدلوجيات فكر مجتمعات عربية وطنية كانت أو مغتربة، أو مع أيدلوجيات فكر مجتمعات غربية.

ولا يمكن أن نصل لتجديد الخطاب النقدي إلا بالعمل الجاد على توحيد الرؤى أو على الأقل تقريبها من بعضها البعض.

لذا فالمطلوب من وعينا النقدي أن يسعى إلى طرح رؤية متحررة من النظرة المنمّطة عن الذات والآخر. رؤية تأخذ المعايير العلمية في النقد في صدارة اعتباراتها ليتواصل معه ويقارب الرؤى مقاربة تخرجه من التناقض بين الذات والآخر.

وأن يأخذ من الآخر، من تاريخه ومجتمعه وعلمه وفنونه وآدابه مواد للبحث والتفكيك وإعادة التركيب، معرفة لا تكرّر ما يأتي به الوعي الآخر من تبجيل أو حتى نقد لنفسه، ولا تأتي باستنتاجات وتحليلات قام بها عن نفسه.

لذا فإنّ القراءة النقدية لثقافة الآخر هي تواصل إيجابي معه. فقد نختلف معه وهذا شيء مشروع لا بل مرغوب في الرؤية العملية والفلسفية للتفاعل الديموقراطي[7].

ب - الصراع الداخلي بين ما هو موروث وما هو متجدد:

لا يخفى أن دعوات التحديث في عصرنا قامت للأسف على الصراع مع التراث، بين رفض لا يخلو من الحدة للتراث مع انبهار بالفكر الغربي، إلى دعوة صريحة إلى تحقيق قطيعة معرفية مع التراث قبل تحقيق تحديث العقل العربي، ثم إلى محاولة لإمساك العصا من منتصفها بين التراث العربي والحداثة الغربية[8].

ولايزال مشروع التحديث في صراع بين الموروث و الجديد، وكأن التجديد لا يمكن أن يتم إلا بهجر الموروث، وهذا خطأ فالتحديث سياسة بناء لا سياسة هدم لما تقدمه.

فيجب علينا لنحدث الخطاب النقدي تحديثًا يسير به إلى الإمام ألا نعادى ما هو موروث، وبالمقابل لا نسلم بصحته كيفما كان.

بل لابد من القراءة الفاحصة لمورثنا النقدي والتفتيش فيه والاستفادة منه في تحديث خطابنا النقدي باتّباع ما هو صائب وتطبيقه على نقدنا الحاضر، وتكميل نقصه بما يتلاءم مع احتياجات خطابنا ، والعمل على تصويب أخطائه وتجنبها والتنبيه عليها لنتفادى في تحديثنا النقدي كل ما وقع فيه السابقون من أخطاء في الأحكام النقدية.

ج - عدم التأهيل المبكر للبيئة النقدية لتقبل الجديد:

فتحديث الخطاب النقدي يستلزم ضرورة إعداد البيئة لتقبل التحديث، وهذا أساسه ما تقدم أن ذكرته بأن التحديث لابد أن يكون مشروعًا قوميًا نابعًا من متطلبات المجتمع.

والأصل أن تأهيل البيئة النقدية لتقبل الجديد لابد أن يبدأ من مراحل مبكرة حتى لا يكون هناك اتهام بتفسيق أو تبديع أو تكفير لهذا الجديد لأجل أنه ليس على ما كان عليه أباؤهم، ولابد من التوعية العامة للجميع بأنه ليس كل ماهو من الغرب أو من فكر حديث فاسد فالنقد نتاج ثقافي متراكم وإذا كيفناه وأخذنا منه ما يناسب بيئتنا وقيمنا سيكون جيدا ودافعا لتحديث النقد.

إذن لابد من وعي مجتمعي مبكر لثقافة التجديد تستطيع قراءته قراءة نقدية موضوعية فليس كل جديد فاسدًا، وبالمقابل ليس كذلك صالحًا.

فإذا كان الجديد مناسبا لفكر المجتمع وقيمه فرفضة نوع من الجاهلية الحديثة، كما أن قبول كل جديد على علاته نوع آخر من أنواع الجاهلية.

ب - الانفصال بين الناقد والأديب:

لمعوق الانفصام بين الناقد والأديب وجهان رئيسان :

أولهما: الانفصام الفكري بين الناقد والأديب:

فلا يوجد ما يجمعهما معًا على فكر واحد فكل منهما يعيش في برجه العاجي، كما أنَّ كلًا منهما يحصر نفسه فيما اطَّره لها من حدود من دون حرص على التواصل بالآخر لتحديث النقد والنهوض به.

والأصل أن يكون هناك علاقة تأثرية بين الأديب والناقد، فالأديب يكتب وفق رؤية عامة وذوق مجتمعي يراعيه الناقد في تقييمه لعمل الأديب، ويمكن للأديب الاستفادة من الناقد فيما يكتشفه الأديب من أدوات فنية جديدة يُبصِّره بها الناقد.

ثانيهما: الانفصام الشخصي بين الناقد والأديب:

إذ يُجعل من الناقد خصماً للمبدع، ومن المبدع شخصاً يستخف بالنقّاد، ولا يقيمُ لهم وزناً، إلى غير ذلك . و العلاقة بين المبدع والناقد الحقيقيين لا يمكن إلا أن تكون علاقة مودّة واحترام وتقدير متبادل .ألم يقل أبو الطيب المتنبي ذات يوم في وصف ابن جني ناقدًا لشعره: «ابن جنّي أعلمُ بشعري مني»؟

كما أن هناك آليات لتنفيذ هذه العلاقة وإخراجها إلى حيز الوجود: منها ما هو أدبي، ومنها ما هو رسمي، فالأدبي كل ما يتصل باللغة والذوق إزاء النص الإبداعي، وإزاءَ الكاتبِ وإزاء القارئ، وينبغي على المبدع أن يعرفها ويحترمها، مثلما يحترم الناقد عطاءَ المبدع وخلقهُ لنصوصٍ جديدة تعكس رؤيته للعالم.

أما الرسمى فيتمثل في :الدعم المادي من مؤسسات المجتمع الخاصة وصولًا إلى جهد الحكومات في دعم هذا التواصل بين الناقد والأديب، والعرف المجتمعي بما يتصل بالأخلاق في المجتمع عامةً وقيمه السامية، وصولاً إلى الإنسانية الرحبة.

كما أنَّ للعلاقة جوانب أخرى، فالناقد والأديب يتباريان في إمتاع القارئ؛ فأولاهما يكشف عن حيل فنية ويروِّج لها؛ فيدركها القارئ ويفطن إليها، ثم يتلقفها الأدباء ويتبارون في تطويرها[9].

ثالثًا – معوقات تتصل بالمنهج النقدي:

المنهج هو الأداة الحاكمة للفكر والموصلة للغرض ؛ لذا لابد من ضبط النهج في مشروع تطوير الخطاب النقدي حيث إنَّ هناك علاقة وثيقة بين ثبات المنهج وتحقيق غرض مشروع التحديث النقدي، ومن ثم عنى العلماء بالمنهج تحريرًا وضبطًا، وتنقيةً واصطفاءً، ومن ذلك ماكتبه الشخ محمود شاكر في كتابه الرسالة في الطريق إلى ثقافتنا الذي ذكر فيه أن المنهج لابد أن يتناول ثقافتَه المتكاملة المتحدِّرَة إليه في تيّار القرون المتطاولة و الأجيال المتعاقبة من الشعرَ و الأدبَ بجميع أنواعه، و التاريخَ، و علمَ الدين بفروعه المختلفة، و الفلسفة بمذاهبها المتضاربة، و كلَّ ما هو صادرٌ عن الإنسان إبانةً عن نفسه و عن جماعته ،ولابد له من أصول ثلاثة تتقدمه المعرفة باللغة العربية، والثقافة المستنبة من الواقع المراد تحديث نقده، والابتعاد عن هوى النفس وميولها[10].

كما أنَّه أكد على الحرص من الانسياق وراء المستشرق لأنه لا يمكن أن يحمل لنا في جعبته تحديثا لنقدنا فهو لا يملك أيًّا من الأصول الثلاثة لا اللغة ولا الثقافة العربية فليس ابنًا لها ولا هو من نتاج بيئتها، وكذلك هو منساق في آرائه خلف أهواء تخدم مصالحه لا اللغة وأدبها[11].

ومن خلال كلام الشيخ شاكر لابد أن نعرف أن ضبط المنهج معتمد على أساسيين رئيسين هما:

- بناؤه على الأصول العربية الصحيحة من لغة ومعارف.
- استنباته من الواقع اللغوي والأدبي للبيئة السعودية خاصة أو العربية عامة.

كما أنه يجب الحرص على لم شتات الرؤى من خلال تناسبها مع المجتمع وذوقه والحرص من الوقوع في فرقة المناهج وتشتتها الذي هو من أهم عوائق التحديث النقدي.

أ - تشتت وتشرذم المناهج النقدية وتوزعها بين رؤى متباينة ومتصارعة مما أدى الى فوضى المنهج.

إن رصد الثقافة العامة يحتم علينا أن نفهم أن التحديث يفرض الاستفادة من الآخر ولكن بقدر، فالمناهج النقدية هي نتاج ثقافي ونقدي متراكم تتآزر مع بعضها في فهم النص الأدبي ومقاربته، وقد تتوازى بحيث يأخذ كل منهج منحى مختلفًا ومتميزًا عن غيره من المناهج ليكتسب خصوصيته واستقلاليته.

أما أن تتشرذم المناهج وتصل في كثير من الأحيان إلى التعادي فهذا عائق عن التحديث لابد أن يتجاوزه النقد؛ إذ الأصل أن المناهج غالبا تكمِّل بعضها، ويمكن أن ينظر الناقد في نقده للنص الأدبي بمنظار أكثر من منهج... ولا ماشحة.

وهذا يحتاج إلى موضوعية في النظر وعدالة في النقد لابد أن يتحلى بها الناقد، بالإضافة إلى اتساع أفقه وفهمه لهذه المناهج النقدية على اختلافها، والحذق باستعمالها بما يناسب النص الأدبي.

ب - عدم استنبات المنهج النقدي من الواقع الأدبي الحالي أو الماضي. مما أدى الى تغريب المنهج النقدي.

فمن مقتضيات وضوح الرؤية عندنا أن تنطلق هذه الرؤية من عتبة الخصوصية التي تجذر هوية الأدب العربي وتربطه بأصوله

بعيدًا عن الجمود والتخلف؛ ذلك أنَّ التأثير والتأثر لا يمكن أن يعني بحال من الأحوال الذوبان في الآخر، أو التلاشي والحرق كما يدعوا البعض من نقاد الحداثة المستغربين.

فخصوصيتنا الثقافية تدعو إلى خصوصية في المنهج ومذهبية في النقد؛ فالتجديد لايكون صحيحًا إلا إذا استنبت من أمرين:

1 – الواقع الأدبي الذي يعيشه النقد، فالنقد مرآة الواقع اجتماعيًا وأدبيًا والتجديد لا يكون ناجعًا وعاملا في تقدم الأدب إلا إذا كان نتاج هذا الواقع.

2 – الماضي النقدي للأدب العربي الذي يعد أساس بناء التجديد، فليس من عالم التطور والتجديد أن ننسلخ من مدرسة الجرجاني والسكاكي لنرتبط بمدرسة «اليوت وولسون وجاكبسون وداريدا» بل إن ارتباطنا بالمذاهب الغربية من كلاسيكية ورومانسية ورمزية وغير ذلك لا يعكس نقلة حضارية في منطق التفكير الإبداعي، بل ربما عكس حالة من القصور عن بناء رؤية منهجية ذات علاقة لصيقة بواقعنا الأدبي والثقافي، مما يعني – دون أن تعلم – أن هذا الجانب التقليدي للغرب هو أسخم أنواع الانحطاط والجمود ولا ينم عن رؤية حضارية محمودة.

وإذا أرادت العقلية العربية النقدية أن تنتج إبداعًا في سياق التحديث والتجديد فلابد أن تنطلق من خصوصية الوعي الذاتي في تشكيل هوية الثقافة العربية، إذ كيف لنا أن نمارس هذا التجديد أو ذاك التقليد للغرب بهذه العفوية والسطحية ونحن نعلم أن جانبًا كبيرًا من العلاقة مع الغرب لا يقع تحت دائرة المثاقفة، بل ربما دلل على جانب من جوانب الاستعمار الثقافي وهو إحدى منجزات العولمة السلبية التي تهدد الهوية والذات في آن واحد.

ومن هنا فأنه قد آن لحركة النقد العربي الحديث أن تقف مع ذاتها وتتوقف عن منطق الانبهار والتبعية للغرب ، وتجديد ذاتها مستفيدة من تراثها دون إغفال معطيات العصر ومنجزاته. من دون اتهام العقلية النقدية العربية الحديثة بأنها عقلية تابعة لا مبدعة، وأنها عقلية تستجيب لمفهوم الانبهار، فتستجيب لدواعيه[12].

جـ - الانفصال بين المنهج والواقع العملي:

الانفصام بين المنهج والواقع العملي إنما هو نتاج استنبات المنهج النقدي من بيئة غريبة ؛ فاستلزم ذلك أن تكون الأعمال الفنية والأحكام النقدية المترتبة عليها غير مطابقة لمنهج تحديث الخطاب النقدي.

ومن ثم ظهر الانفصام في واقع العمل النقدي سواء كان ذلك في :

- توصيات المؤتمرات النقدية.
- أو المخرجات الفنية.
- أو الأعمال الأدبية.

مما أدى إلى التضاد والتباين بينها وبين المنهج النقدي نفسه المعتمد في تحديث الخطاب النقدي.

رابعًا - معوقات تتصل بالناقد نفسه:

النقد علم كغيره من العلوم لابد من الحذق به قال ابن سلام: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، ثم قال: وكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به»[13].

فهذا نص صريح على أن النقد الأدبي ليس هوى للنفس تعبر عنه في أحكامها بل هو علم يستلزم ثقافة وبراعة.

فالتحديث النقدي كما يحتاج تكامل المنهج يحتاج أيضا تكامل الناقد نفسه سواء كان ذلك في علومه الأصلية الموصلة للنقد كالحذق بالعربية وفنونها، أو مساعدة له كالعلم بالتاريخ وأحوال الأمم وغير ذلك، أو موهبة فطرية أصيلة تمكنه من تلمس جمال النص أو عواره.

ولا شك أن هذا التكامل يضمن للناقد تخطي عقبات التحديث النقدي التي تعرض له في ذاته والتي يمكن إجمالها فيما يلي:

أ- اعتماد الناقد على التنظير والهروب من مواجهة النص:

إن النقد لا ينمو أو يتطور إلا عبر حواره المباشر مع النص الإبداعي ضمن معطيات معينة ، أما الاعتماد على التنظير والهرب من مواجهة النص مواجهة حوارية تطبيقية فلا يمكن أ ن يضمن تجديدا للنقد ولو تشدق به من تشدق؛ إذ الأصل في النقد الأدبي أنّه قائم على قراءة النص الأدبي ومن ثم تقويمه وليس بالضرورة تقييمه في كثير من الأحوال.

فالنقد إذن ممارسة عملية في النص، والتنظير قد يكون مرحلة تالية للنقد تارة حين يستنتج الناقد من خلال النصوص ما يصلح لأن يكون نظرية في النقد، وتارة أخرى مرحلة متقدمة على مواجهة النص حين يستفيد بهذا التنظير في قراءته للنص.

أما أن يفهم تحديث الخطاب النقدي بوقوفه على سرد نظريات - غالبًا ما تكون مستوردة - فهذا وأد للنقد لا تحديث له، إذ فيه

دفن لتلمس جماليات النص الأدبي وقراءة إبداعات المبدع التي هي أصلا نتاج ثقافة اجتماعية ومسؤولية النقد قراءتها وتقويمها، فإذا ابتعد النقد عن أصل وجوده مات كما الرزع حين يحرم الماء فيفقد حياته ورونقه.

ب - غياب النظرة الكلِّية للنص غالبًا:

فكثيرًا ما نرى أحكاما نقدية في نقدنا الحاضر قائمة على كلمة مجتزأة من نص أو بيت، أو حتى مقطوعة نثرية غاب عن الناقد كل جوانبها الأخرى غير لغتها؟!

ولابد لتحديث النقد أن يفهم الناقد أن أيَّ نص أدبي له مقامان لابد من قرأتهما قراءة نقدية، وهما:

أ - **السياق المقامي، أو الحالي** ولابد أن ينظر فيه على مستويين:

أولهما: المقام العام للمجتمع الذي يعيش فيه المبدع ومن ثم يكون الحكم النقدي نابعًا من ثقافة هذا المبدع ومدى مواءمته له وتوافقه معه.

آخرهما: المقام الخاص للشاعر :سواء كان هذا المقام متصلًا بنفسية هذا المبدع ، أو مكانته أو شخصيته، فكل هذه أمور مؤثرة في النص الأدبي ولابد من وضعها في الحسبان عند نقد النص ، كذلك عند العمل على تحديث النقد.

ب - **السياق اللغوي:** فلابد من فهم مستويات النص اللغوية التي تستلزم النظر لها ليكون النقد أدبيا : سواء كان مستوى الكلمة من البيت أو البيت من القصيدة، أو المعقد من القصيدة، أو القصيدة كاملة من لغة الشاعر ومنزعه الشعري، وقد يرقى

إلى النص الأممي عمومًا بكل مستوياته فتكون لكل أمة سماتها الفنية في كل أعمالها الأدبية، بحيث تشترك مع غيرها في أمور وتختلف عنها في آخر فلا تفتقد خصوصيتها.

ومتى فهم الناقد هذه المستويات في النص، وتوسع أفقه لمقاماته أمكنه أن يحدِّث نقده تحديثًا لا يهضم المبدع براعة إبداعه ولا ينسب لغير المبدع إبداعا هو بعيد عنه.

ج - فقر أدوات النقد الرئيسة وآلياته والاكتفاء بالعموميات:

فقر أداوات النقد وآلياته من أعتى معوقات التحديث النقدي بل هو سبب فساد النقد؛ ذلك أن فاقد الشيء لا يعطيه، فكيف ينهض بالنقد من لا يملك أدواته.

والملاحظ من واقعنا النقدي قيام كثير منه على الانطباع والارتجال والذاكرة، أو في أحسن أحواله على التقليد، والاتكاء على عموميات النقد التى لا تفرق بين نص أدبي وآخر.

ولنحدِّث نقدنا لابد أن نمتلك أدواته ونفهم أنواع هذه الأدوات ومراحلها.

وقد نص (ابن طباطبا) على هذه الأدوات في كتابه عيار الشعر كما نبه عليها الشيخ محمود شاكر في كتابه رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ويمكن إجمالها في نوعين:

أولهما: الموهبة االنقديه الفطرية التي تتلمس جماليات النقد وجوانب محاسنه وزوايا عواره. وهذه لا مراحل لها غير أنها تقوى بكثرة الاطِّلاع؟

ثانيهما: الأدوات المكتسبة، ولها مراحل:

أ – التوسع في العربية، والبراعة في الإعراب، والوقوف على مذاهب الشعراء، ومتطلبات المجتمع المراد تحديث نقده، وهكذا.

ب – الدربة ولا يكون ذلك بالتنظير بل لا من التدرب على مواجهة النصوص الأدبية ونقدها ومعرفة جوانب التعامل مع النص وكيفية قراءتها قراءة نقدية.

ت – كثرة الممارسة: وذلك بعدم الانقطاع عن القراءة النقدية بل لابد أن تسير مع الناقد في كل مكان وزمان حتى تصير جزءا لايتجزأ منه[14].

د – القلق النفسيّ عند الناقد في تحديثه لخطابه:

يعد القلق النفسي والخوف من مواجهة المجتمع عند الناقد من أقوى المعوقات للتحديث النقدي إذ يحتم على الناقد أن يسير في أحد مسارين:

أولهما: مسار السائد المألوف؛ لأنّه بذلك يسلم من مواجهة المجتمع بجديد قد يتلقوه بالرفض أو على أقل تقدير بالسخرية وعدم الاهتمام .

والدافع لهذا المسار عدم تهيئة البيئة النقدية لتقبل الجديد – كما تقدم – من وجه، ومن وجه آخر ضعف أدوات الناقد التي استلزمت ضعف جرأته على المواجهة بالجديد؛ لأنه لا يركن إلى جنب متين من الثقافة.

آخرهما: مسار استعارة الجديد الغربي، بل وتبنيه؛ ذلك أن الناقد يشعر بقوة المستورد في عصر صار معنى التحديث فيه تغريب النقد، وبيئات تقبلت الغربي على علاته بالتسليم له بالجودة والدقة.

وكلا المسارين لا يوصل إلى تجديد الخطاب النقدي، بل لابد من أن يدخل الناقد بجديده بثقة من يملك أدوات النقد و شخصية الناقد المستفيدة من خبرات السابقين والعارفة بثقافة المجتمع الذي منه تسنبط جديدها ولا تلجأ إلى غيره.

الخاتمـة:

1 – العمل على تناسب مناهج تحديث الخطاب النقدي مع بيئاتها بمعني أنه يجب استنبات المنهج وفق آلية الخطاب النقدي المتقدمة في البحث.

2 – تنشئة الناشئة وفق خطة منهجية تتلاءم وتتناسب مع التحديث في منظورها الأكمل،حتى ينشأ عليه فيصير ثقافة له.

3 – مشاركة الجامعات والمراكز الثقافيه الأخرى مع النوادي الأدبية في إشاعة فكر التحديث للخطاب النقدي على الوجه الصحيح.

4 – مشاركة بقية المنتديات العربية في فكرة تحديث النقد العربي، ثم النظر في توصيات ونتائج كل منتدى عربي لوضع تصوراتها معًا، ويمكن أن يرفق برؤية النادي إلى الجهات الأعلى لإدخاله في منظومة إصلاح المجتمع بوجه عام.

الهوامش

(1) ينظر: العمدة: ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط1، دار الطلائع، 2006م: 137/1.

(2) المرايا المقعرة: د. عبدالعزيز حمودة، منشورات عالم المعرفة، المجلس العلمي، الكويت: 22.

(3) ينظر: البحث عن المنهج في النقد العربي: د. سيد البحراوي، ط من دون، دار شرقيات، القاهرة: 8، 9.

(4) ينظر: دراسات في النقد الأدبي الحديث: محمد صلاح أبو حميدة، جامعة غزة، 2006، م: 1.

(5) السابق: 12.

(6) ينظر: طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجمحي، تحقيق: محمود شاكر، ط من دون، دار المدني، جدة: 51/1.

(7) ينظر: نقد النقد والتواصل مع الذات والآخر، سهيل فرحات، صحيفة البلاغ، صحيفة إلكترونية.

(8) المرايا المقعرة: 166.

(9) ينظر: في العلاقة بين الناقد والأديب: الدكتور ثائر زين الدين: مجلة الفداء، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، حماة، الأحد: 8-4-2012.

(10) ينظر: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا: محمود شاكر، ط من دون، الهيئة المصرية العامة، القاهرة: 27.

(11) السابق: 95.

(12) ينظر: النقد الأدبي الحديث إلى أين؟ د. رمضان عمر، مقال إلكتروني، في موقع شبكة فلسطين للحوار.

(13) ينظر: طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجمحي، تحقيق: محمود شاكر، ط من دون، دار المدني، جدة: 5/1.

(14) ينظر: عيار الشعر: محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، ط من دون، مكتبة الخانجي، القاهرة: 6.

المفاهيميــة النقديــة

من التشـكيل إلى التأويــل

عاطف السيد بهجات

يعد التقاء الفنون والآداب نبعاً يمتاح منه الطرفان في صورة من صور التأثير والتأثر، أو ما يعرف بتلاقح الأجناس حيناً، والكتابة عبر النوعية حيناً آخر. وهو أمر ليس قاصراً على الأجناس الأدبية، ولكنه يشمل الأدب والفن معاً.

إن الفنون و الآداب تنتمي كلها إلى الجانب الشعوري في الإنسان، ومادام الإنسان وحدة شعورية واحدة، فلا مشاحة في تأثر الفنون بالآداب مثل امتزاج الموسيقى بالشعر في القصيدة المغناة، وتأثر الأدب بالفنون، مثل اقتباس المصطلحات أو الأشكال السينمائية في القصيدة الحديثة. ولعل هذا التلاقي يجسد طبيعة النقد الحديث القائم – في أساسه – على تصور فلسفي، والفلسفة – كما نعلم – أم العلوم التي تتحقق من خلالها معرفة شاملة، تلزمها إحاطة معرفية متنوعة.

من هذا المنطلق عمل البحث على نقل مصطلح المفاهيمية من الفن التشكيلي إلى النقد الأدبي؛ لما وجدناه من تلاقٍ في المفهوم بين التشكيل والتأويل. فبحكم انتماء المفاهيمية إلى عالم الأفكار المسبقة و القوالب سابقة التجهيز – وجدنا بعض المناهج النقدية التي تتقاطع مع هذا المفهوم ؛ فكان البحث حلقة في سلسلة أسئلة النقد الحديث، التي تبحث عن إجابة، واقتصر البحث على الجانب

النظري؛ لأنه يؤصل مفهوماً يعتمد التناول الفلسفي أكثر من اعتماده على التطبيق، الذي يمكن أن يأتي في مرحلة لاحقة. ويقوم البحث على أربع نقاط هي:

أولاً: النقد والتلقي.

ثانياً: من التشكيل إلى التأويل.

ثالثاً: المفاهيمية و الآفاق الضائعة.

أخيراً: أنماط المفاهيمية النقدية.

أولاً: النقد والتلقي:

تخرج طبيعة النقد الحقيقي عن إطار التصورات القبلية ؛ لأننا لا يمكن أن نُكوِّنَ صورة ، أو نأخذَ انطباعاً – حقيقياً أو خادعاً – عن شيء لم نَرَه بعد؛ وعلى ذلك فالنص الأدبي لا نستطيع فَهمَه، أو تذوقَه، قبل تلقيه تلقياً واعياً يغذوه الركام المعرفي، والدُّربة النقدية في تناول النصوص، ومنهجٌ نقدي واضح. فمُتلقي الشعر – مثلاً– يجب أن تكون له «تقنية خاصة، مرتبطة بحساسيته، وبواقعه الإنساني والحياتي، وبتجاربه مع الكلام وأبعاد الكلمات؛ لكي يصبح هو أيضاً على قدر من الشفافية والطهارة الداخلية يتيح له أن يلج إلى عالم الشاعر»[1].

فالمتلقي الناقد إن لم يكن شاعراً ، لابد من توفر روح الشاعر عنده حتى يستطيع وُلوجَ النص، متغلباً على جفاف المنهج النقدي، «ومن المعلوم أن شعراء العرب أنفسهم في الجاهلية كانوا نقاداً... كما كان أول نقاد اليونان «ارستوفان» شاعراً»[2] وهو الأمر الذي يعيد إلى الأذهان – بصورة أو بأخرى – ما أشار إليه حازم

القرطاجني بأن الشعراء هم الأقدرُ على نقد الشعر، عندما علّق على موقف النابغة من حسان في عكاظ فقال: «إنما طالَب النابغةُ حسّاناً بمبالغة حقيقية، وهي تكثير الجفان و السيوف. فاستدرك عليه التقصيرَ عمّا يمكن فيما وصف..»[3]، وربما لا يكون قصدُ حازمٍ من هذه المقولة قصداً حرفياً، ولكنه يرمي إلى روح العبارة التي ًأشيرَ إليها في بداية الفقرة. ولا يغيب عن الذهن ما كان يمارسه شعراء العصر الجاهلي من تجويد وتنقيح لأشعارهم، وخصوصا زهيرَ بن أبي سلمى، الذي عُرف بشاعر الحوليات؛لأنه كان يبدع قصائدَ تُعرفُ بالحوليات، ولم يكن يخرجها للمتلقي إلا بعد عام كامل، ينفق نصفه أو ثلثه في التجويد والتنقيح – حذفاً وإضافةً و تعديلاً – فيصبح بذلك الناقدَ الأولَ لإبداعه.

إن النقد فنٌ يقوم على فن، أو إبداع يتكئ على إبداع، يستقي كثيراً من جمالياته وأدبياته من اتكائه على النص، وهناك من النصوص ما يُمَكِّنك من إجراء المنهج إجراءً دقيقاً، وهي النصوص التي يمكن تسميتها بالنصوص الغنية، كما أن بعض النصوص قد يناسبه منهجٌ نقدي أكثرَ من غيره، كنصوص أبي نواس مثلاً، التي قد يكون تناولها في ضوء المنهجين: النفسي والاجتماعي أكثر مردوداً نقدياً من تناولها بما عداهما؛ لما يعرفه تاريخ الأدب من خَلفيات قَبْلية، حكَمت توجهاتِ أبي نواس في الحياة والأدب، وكذلك عندما كانت نصوص الشعرِ الرومانسي «مادةً خصبةً اجتذبت النقاد التفكيكيين، وذلك لما في هذا الشعر من براهينَ قائمة على التحام الذهن بالموضوع...»[4]؛ تحقيقاً لفكرة جاك دريدا بأنه لا فرق بين الملفوظ والمكتوب – فكلاهما وجهٌ ثانٍ للآخر –[5]، كذلك

فإن الموضوع صورة لما في الذهن. وفي المقابل هناك نصوصٌ ربما لا تصلح لإجراء معظم المناهج النقدية عليها، مثل النصوص التعليمية كالمنظومات والنصوص المباشرة، ومنها ألفية ابن مالك، ومنظومات الفقه مثلاً.

على ذلك فإن تناولَ النص حالَ إخضاعِه لمنهج نقدي بعينه، بحيث يكون النصُّ أولاً والمنهجُ آخراً – يختلف عن امتطاء النص؛بهدف إخضاعه لمفهوم قَبْلي، فهذه الأخيرة تجعل النقدَ يخرج من إطار الحكم الإجرائي المنبثق من النص – بنسبية ومرونة – إلى إطار الحكم المُوجَّه، أو النقد المُوجَّه، وهذا يتنافى مع طبيعة النقد؛ لأن سدَّ فجوات النص لا يكون بما يريده القارئ، ولكن بما يتطلبه النص، كما أنه من المعروف أن النقاد جميعاً لا يتفقون في وجهة نظر واحدة تجاه عمل ما؛ مما يدحض مبدأ المفهوم القبلي، ويؤكد انفتاح النصِّ. فهم وإن اتفقوا في النظرة العامة أو الحكم العام، قد يختلفون في المنتَج الدلالي الكامن في النص، الناشئ عن التلقي.

إن امتطاء النص يُخضِعه لقالب ثابت، و ينفي عنه تأثر المتلقي بالأدب؛ فيفقد الأخير وظيفته التأثيرية، ويصادر الامتطاء على استجابة القارئ لأفق النص، ويصبح النقد في تلك الحالة نوعا من أنواع مقاومة الإبداع.

غالباً ما لا يتفق هذا الامتطاء وطبيعة النص ورؤيته، أو ما يمكن أن نسميه ذهنية النص، هذه الذهنيةُ التي أشار إليها عبدُ القاهر في قوله: «ومعلوم أن سبيلَ الكلام سبيلُ التصوير والصياغة،

وأن سبيلَ المعنى الذي يُعَبَّر عنه سبيلُ الشيء الذي يقع الصَّوْغُ والتصويرُ فيه، كالفضة و الذهب يُصاغ منهما خاتَمٌ أو سوار. فكما أن مُحالاً إذا أنت أردتَ النظرَ في صَوْغ الخاتم، وفي جودة العملِ و رداءته أن تنظرَ إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العملُ وتلك الصنعةُ، كذلك مُحالٌ إذا أردتَ أن تعرفَ مكانَ الفضلِ والمَزية في الكلام أن تنظرَ في مجردِ معناه..»[6]، وهو ما يعني أن الناقد عليه أن ينظر إلى النص بما هو نص، وليس لكونه مُؤَلفاً من مفردات وجمل، فماهيةُ الإبداع متحققة فيما صاغه الكاتب على مستوى الشكل والمضمون،من خلال العلاقات النصية التي تربط المفرداتِ من جهة، والجُمَلَ من جهة أخرى، في صورة تستدعي إلي الذهن نظرية النظم عند عبدالقاهر، التي تُبدع ذهنيةً جديدة للنص في كل مرة يُعاد فيها تشكيلُ العلاقات بين الجمل والمفردات - حذفاً أو إضافة أو تقديماً أو تأخيراً -، الأمر الذي يترتب عليه اختلافٌ في المعني، أو توالدٌ دلالي متجدد ؛ حيث تتكشّف الدلالات من العلاقات النصية بين المفردات و الجمل على حد قول عبدالقاهر: «سبيلُ المعنى، سبيلُ الشئ الذي يقع الصوغ فيه»، فالذهنية تتحقق من خلال تآزر الشكل و المضمون ؛ لأن المعنى يتولد من الجدل الناشئ في النص بتداخل المستويين، و تصارعهما معاً ، كما أن العمل الأدبي يقع في منطقة وسطى بين النص و المتلقي، و«إذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص و القارئ ، فإن تحققه هو، بشكل واضح نتيجة تفاعل الاثنين...»[7].

إننا لو امتطينا النص - بعيداً عن هذه الذهنية - أصبح النقد في تلك الحالة فناً مقلوباً، يقف على رأسه بعد ما فقد قدميه،

فالنقد الأدبي الحديث – في جملته – قد نبذ «المقاربات المضمونية والأيديولوجية المباشرة، محاولاً بِجَدّية ارتياد آفاق علمية جديدة في معاينة النصوص، والتعرف على ظواهرها المناسبة. وتقدمت بعض الدراسات الأسلوبية التطبيقية باقتراح عدد من آليات التحليل النصي من ضبط الإجراءات، وتحقيق النتائج إثر تراكم المعرفة بأهم الظواهر الشعرية في الأدب العربي، ومقاييس اختيارها»(8).

نحن نتلقى النص من أجل التعرف إليه وسبرِ أغواره والاشتجار النقدي معه، وليس من أجل أن نبحث – داخله – عما نعرفُ، أو نعتنق. فركامُنا المعرفي يَفيدنا في تناول النص وفقَ المنهج الذي نرتضيه. كما أن النقد يكتسب استمراريته وحيويته من حركيته وانفتاحه، وتلَمُّسه كلَّ منظور جديد أو قديم، يغوص في النص الأدبي بوجهة نظر مغايِرة، قد تكشف أبعاداً و تقاطعات، أو تميط اللثام عن مكنونات لم تُكشف من قبل. ويكون ذلك بأريحية نقدية – إن جاز التعبير –؛ «فالنص نفسه يعرض، ببساطة، «جوانب مُخطَطة» من خلالها يمكن إنتاج الموضوع الجمالي للعمل»(9). وهذا يعني أن النص له ذهنيته، أو شخصيته المستقلة عن القارئ، الذي لا يستطيع اقتحامها، إلا بعد ترويضها بوسائل متعددة تجمع بين القديم الذي أشار إليه ابن الأثير، عندما تحدث عن أدوات الناقد في المثل السائر، من ضرورة بمعرفة علوم العربية – على تعددها –، ومعرفة اللغات الأجنبية.. وغيرها، يضاف إلى ذلك ثقافة عصرية، تجمع بين المعرفة الأدبية و النقدية وتكنولوجيا المعلومات، والفنون المستحدثة كالسينما والفيديو والمسرح والتصوير وغيرها. وهذه هي أريحية الناقد و انفتاحيته تجاه النص، الذي يمكن أن يتجاوب

مع الناقد في تلك الحال؛ لأن النص - أي نص - «لا يمكن أن يكيّف نفسه لكل قارئ يتصل بهذا النص»[10] ما لم يملك هذه الأدوات، ولا نطالب كل من يتعرض للنص نقداً أن يتقن هذه الأدوات إتقاناً تاماً، و لكن كلٌّ حسب قدرته، وإلا خرجنا بمنتوجات دلالية واحدة، وقراءات متشابهة للنص.

فما بالنا ونحن نقيد هذا الانطلاقَ، ونجثمُ على صدر النقد نريد له ثباتاً، بل مواتاً؛ عندما نحكم على الإبداع بخلفية معرفية قد تتنافرُ وطبيعةَ الفن، بدلاً من أن نبحث عن إجراءٍ جديد، أو نرتادَ أفقاً يكشف لنا ما غَمَضَ و استكنّ في تلافيف النصّ.

إن تجاوب المتلقي مع النص له دورٌ ملموسٌ في إنتاج الدلالة، وهذا ما جعل النقد الحديث (مدرسة التلقي خصوصاً)، يقف متسائلاً حول كُمُونِ المعنى: هل يكْمُن المعنى في النص ذاته ، وعلى القارئ أن يميطَ اللثام؟، أم أن المعنى إنتاجٌ مشترَك بين المبدع والمتلقي؟ أو بالأحرى بين النص والمتلقي؟ لا تتحدد هويتُه إلا بعد تمامِ عمليةِ التلقي.

إذا كان الأمر كذلك مع القارئ العادي، فما بالنا والأمر يتعلق بالقارئ الناقد؟ أليس من الأحرى أن نتركَ له مساحةً تُكافئُ مساحةَ القارئ العادي في تَلقي النص ؟!وإذا وضعنا في الحسبان ما يمتلكه الناقد (أتحدث هنا عن الناقد الحقيقي) من ذائقة مدربة، وخبرة متراكمة، وآلية إجرائية يُمكن تطبيقُها على النص - أدركنا أن حرية القارئ الناقد في التلقي تفوقُ حريةَ القارئ العادي؛ بحكم تحقق الإيجابية التفاعلية عند الناقد، وعدمِ تحققها عند القارئ

العادي. ولكي يكون التواصل بين القارئ و النص ناجحاً «يجب على فعالية القارئ أن تكون محكومة ،أيضا ، بالنص ، بشكل ما»(11).

كانت مدرسة كونستانس الألمانية – وخصوصاً هانز روبرت ياوس – من أوائل الذين التفتوا إلى دور القارئ في إنتاج الدلالة، فيما عرف بـ: (جماليات التلقي)، التي يَعني البحثَ منها ثلاثُ نِقاط:

1 – انفتاحية النص بحكم طبيعته المجازية؛ ولذلك فهو يحتمل قراءات متعددةً «وهذا التعدد هو الذي يخصب النص ويغنيه»(12).

2 – تقسيم القراء ثلاثَ فئات: قارئٌ عادي، وهو قارئٌ سلبي – قارئ عارف، يُنتج النصَّ في ذاته – قارئ ناقد، وهو «قادر على صياغة النص من جديد في قراءة تؤثر بدورها في قارئ آخر من النوع الأول أو الثاني، وهذه القراءة يسميها أقطاب مدرسة كونستانس القراءة المنتجة...»(13).

3 – دور الأفكار المُسْبقة في إعاقة التلقي، وعدم تمام التفاعل مع النص، حيث يرفضون «أي معيار أيديولوجي سابق؛ لأن الإيمان ببعض المعايير الأيديولوجية يؤثر في تفاعل النص والقارئ، وربما يُعيقُ هذا التفاعلَ عندما تتحول هاتيك المعاييرُ إلى موضوع ينشده القارئ في النص»(14).

إن النص الأدبي – أيَّ نص – له ذهنيته الخاصة، التي تميزه عن غيره من النصوص من ناحية، وتختلف عمّا تُعورف عليه من الأنساق الطردية للغة: ألفاظاً – تراكيبَ – جُملاً من ناحية أخرى. بمعنى أنه ليس نصاً يمكن أن يقوله كل الناس، ويُجرون

عليه ما اصطُلح من قواعد اللغة والتراكيب في صورتها المألوفة للنُّحاة. فَسِرٌّ الإبداع يكمن في محافظة النص على الأسس المكوِّنة للتركيب اللغوي ، ومغايرتها في آن واحد، بحيث يتفق معها ويختلف، فيما يشبه صراعاً بين النسق الإبداعي والنسق الطردي، أو جدلاً داخليا يحكم النص.

على ذلك فإن من يُقبل على تلقي النص تلقياً نقدياً - عليه أن يدرك هذه الطبيعة الجدلية للنص. وفي الوقت ذاته لا يَعدمُ المتلقي جدليتَه هو،التي تتيح له التفاعلَ مع الجدلية النصية،والتقاطعَ معها طبقاً لطبيعة كل نص، لا إخضاعاً لركام معرفي،أو توجُّه قد لا يكون مناسبا في تعاطي النص، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه: المفاهيمية النقدية.

ثانياً: من التشكيل إلى التأويل:

مصطلح (المفاهيمية) - في أصله - مصطلح تشكيلي، حيث ظهرت المفاهيمية في الفن التشكيلي من سبعينيات القرن العشرين، وهي فن يعتمد في المقام الأول على الأفكار والمعاني، وأنتجت أعمالاً لا يمكن اقتناؤها، أو أعمالاً تشاهد لمرة واحدة فقط[15]. ورأيت ؛ - انطلاقا من أن الانسان وحدة شعورية واحد، وأن الذات الانسانية متكاملة فناً وأدباً - أن أنقل المصطلح من الفن التشكيلي إلى النقد بعد ما لمسته من وحدة في الاتجاه بين المصطلح في الفن وبعض المناهج النقدية الحديثة.

والحكم على الفن المفاهيمي أمر عسير، لا يتأتى بمجرد المشاهدة، كذلك فإن التجاوب معه أمر لا يتوفر إلا من خلال المعايشة

المباشرة للإبداع في مراحل تشكله، ومعرفة أفكار مبدعه، وأحياناً لا تكون «لشروح والنصوص المكتوبة المصاحبة للعمل المفاهيمي؛ للتعريف به – كافية لفهم ماهية هذا النوع من الفن»[16] وهو الأمر الذي يعني أن المفاهيمية التشكيلية قد تبقى في ذهن مبدعها؛ لأن تلقيها على هذا النحو أمر بالغ الصعوبة، كذلك فإن المفاهيمية النقدية المقيِّدة للتأويل، الموجهة له، لا تغادر منتجها؛ لأنها تجرى وفق آلية تعتمد المغالطة والمخاتلة، وتقتضي التنقيب المخادع في العمل الأدبي، اتساقاً مع التوجه المضمَر للناقد المفاهيمي، مثل المفاهيمية التشكيلية التي تعتمد على الأشياء جاهزةالصنع، ما يعني أنها تعتمد القولبة، أو الأفكار سابقة التجهيز لتعيد إنتاجها من جديد.

وأخيرا فإن المفاهيمية التشكيلية تعنى بالتعبير عن الأفكار والمعاني أكثر من اعتنائها بالفن[17]، كذلك فإن الناقد المفاهيمي يشغله البحث عن الأفكار والمعاني في النص؛ الأمر الذي يصرفه عن شعرية العمل الأدبي و جمالياته، أو يدفعه إلى لَيّ عنق النص؛ لإثبات صحة تأويله المضلل، وتلقيه المخدوع، أي أنه يتلقى النص بوعيه العقلي، لا بوعيه الفني النقدي، وفرق كبير بينهما، فالأول معرفته ثابتة لا تتغير، والآخر معرفته متحركة بحكم انتمائها لبؤرة التذوق والشعور. أضيف إلى ذلك فرقاً جوهرياً بين المفاهيميتين هو أن المفاهيمية التشكيلية سابقة للإبداع، ويصعب الوصول إليها في عملية التلقي دون معايشة المبدع، بينما المفاهيمية النقدية، تالية للإبداع سابقة للتلقي ، و تفترض مسبقا معرفتها بما في ذهن المبدع!

ثالثاً: المفاهيمية و الآفاق الضائعة:

تلتقي المفاهيمية النقدية مع الدوجماطيقية في وحدة الاتجاه الإنكاري؛ حيث إن «الدوجماطيقية هي الاعتقاد الجازم واليقين المطلق، دون الاستناد إلى براهين يقينية، وإنكار الآخر ورفضه، باعتباره على باطل مطلق»[18]، ولا يخرج الناقد المفاهيمي عن هذا الإطار في قناعته المطلقة، حتى لو كان بعيداً عن ذهنية النص و في الوقت الذي يجزم فيه بصحة فهمه وتأويله، يصادر تأويل الآخر في صورة من صور الشوفونية النقدية.

ومن اللافت أن الدوجماطيقي والمفاهيمي كليهما يمارسان قناعات مصطنعة، أو مخاتلة نفسية، أو تزييفاً نقدياً، يصل أحيانا لدرجة مسخ العمل الأدبي ؛ لإثبات الصحة من الخطأ، و هو أمرقد يعكس جهلاً بطبيعة النقد، ويتنافى مع أبسط مبادئه التي تقول بأنه يحتمل الرؤى المتعددة، التي تعكس المرونة في التناول؛ لأن الناقد إذا كان مرناً غير دوغمائي «بحيث لا يؤمن بوثوقية الأنساق، وجزمية المعايير، فإنه سينخرط لا محالة في أفق الشعر الذي سيجعله يعيد النظر في تصوره السابق للشعر ، بل ويضع رؤيته للعالم نفسها موضع سؤال»[19]. أي أن المرونة النقدية تفرض على الناقد مراجعة أفكاره، وتطوير مفاهيمه؛ حتى لا يقع أسير نسق وحيد يبحث عنه في كل النصوص – ويحاول فرضه على المتلقي التالي، أو المتلقي العادي، ويقع المؤول صاحب النسق الجامد – في تلك الحالة كما يقول آيزر – «في شرك السعي إلى فرض معنى واحد على قارئه، وكأنه التأويل الصحيح، أو أفضل التأويلات على الأقل»[20].

كما يلفتنا أن الدوجماطيقي والمفاهيمي يعتمدان الثنائية الفكرية، التي تعكس جموداً في التصور، ولا تترك فسحة للخيال والإبداع، فالأمور عندهما: خطأ أو صواب - حق أو باطل. وهذا التصور الجامد يتنافى مع التأويل، ولكنه ينسجم مع الشرح والتفسير؛ الأمر الذي يخلع صفة المدرسية على النقد، ويعيدنا إلى مستوياته التفسيرية الأولى، وأحكامه الانطباعية العامة من قبيل: هذا أفضل بيت - أجمل ما قالته العرب - أفضل ما قيل في كذا... إلى آخره. كما يصبغ الأدب بصبغة تعليمية، حتى لو كان يعتمد التأويل منهجاً؛ لأنه في تلك الحالة تأويل لا ينبع من ذهنية النص، و لكنه ينبع من انغلاق التصور.

إن عملية القراءة عند المفاهيميين تنحصر في نوع واحد هو (القراءة الإسقاطية) - كما سماها تودوروف -، وهي ذات بُعد نفسي، تتميز بالاجترار و النمطية، ولا تركز على النص، بل تتخذه مَعْبراً للمؤلف و المجتمع، ويصبح النص عند هؤلاء مجرد وثيقة لإثبات قضايا شخصية واجتماعية[21]، وهو أمر يذكرنا بفكرة امتطاء النص التي طرحها البحث في بدايته.

إن المفاهيمية بهذه القراءة، وذلك التصور تستدعي إلى الذهن صورة الإجابة النموذجية، التي تصلح للعلم التجريبي الذي لا يحتمل غير إجابة واحدة، ومنبع التلقي فيه عقلي خالص ، بينما يعتمد النقد منبعاً ذائقياً شعورياً يصلح أن يكون أساساً لإجراء نقدي، وينطلق من تماهي ذات المتلقي مع النص والذات المبدعة إن اقتضى النقد ذلك. ولأن الشعور أمر نسبي في المقام الأول ؛ فإن التلقي النقدي ليس أمراً جامداً ذا وجه واحد، و لكنه نسبي وليس نموذجياً؛ و هو ما يؤدي إلى تعدد صور التأويل، وبالتالي تعدد

الأقطاب الجمالية القائمة على قطب فني ثابت، والعامل المتغير في الممارسة النقدية هو المتلقي.

إننا في عملية التلقي نقف أمام آفاق ثلاثة: أفق النص – أفق التوقع – أفق التلقي، هكذا تتسق هذه الآفاق الثلاثة – تراتبياً – طبقا للمراحل الثلاثة: الإبداع – القراءة – النقد؛ حيث يشكل الأفق الأول مرتكزاً يقوم عليه الأفق الأخير، ويشكل الأفق الأوسط دوراً في تحديد ملامح بنية الأفق الأخير.

وقد أشار جادامر إلى أهميته انصهار الآفاق والتحامها في عملية التأويل، عندما قال بأن «أفق المعنى الذي يقف داخله النص أو الفعل التاريخي تتم مقاربته من داخل الأفق الشخصي للمرء، فالمرء عندما يقوم بالتفسير لا يترك أفقه الخاص وراءه، بل يوسعه بحيث يدمجه بالأفق الخاص بالنص أو الفعل»[22].

1 - أفق النص:

أفق النص أو ذهنيته، أو أفق المبدع – تجاوزاً – من خلال النص، كلها تبدو نقدياً أمراً واحداً صيغ في العنوان الفرعي السابق، وهذا الأفق له أفقان: داخلي، وخارجي. والأفق الداخلي بدوره ينقسم إلى أفقين:

- مرئي أو مكتوب يتمثل في التشكيل البصري للنص، ولغته، و مضمونه، وصوره، و تراكيبه. وهو أفق متنوع بتنوع جنس الإبداع الذي ينتمي إليه.
- أفق غير مرئي أو مسكوت عنه يتمثل في إيحاءات النص، وعلاقات أجزائه، أو فقراته ببعضها، وكذا علاقات الألفاظ ببعضها في السياق أو التركيب قبلاً وبعداً.

أما الأفق الخارجي فيتمثل في: شخصية المبدع إن احتاج إليها النص – بيئة النص – على اختلافها –: جغرافية، تاريخية، اقتصادية، سياسية، فكرية، ثقافية.

2 - أفــق التوقــع:

وهو على – حد تعريف ياوس – «نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي الذي ينتُج، – وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساسية: تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال و موضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل، وأخيراً التعارض بين اللغة الشعرية و اللغة العملية، بين العالم الخيالي و العالم اليومي»[23].

يمكن القول أن هذا الأفق – بمحدداته الثلاثة – أفق يتسم بالعمومية، ويرتبط بتاريخ الجنس الأدبي وطبيعته، وهو ما يفسر اللغط الأدبي والنقدي في استقبال قصيدة التفعيلة قياساً بالشعر العمودي، وقصيدة النثر قياساً بكليهما معاً؛ لأن الشكلين الجديدين خرجا عن التاريخ القارّ لشكل القصيدة العربية، فكان ظهورهما أشبه بالصدمة النقدية التي دعت العقاد مثلاً أن يحيل إنتاج شعراء التفعيلة المتقدمين لجائزة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب إلى لجنة النثر. وهو أمر لا يفسر إلا في ضوء مخالفة الإبداع لأفق التوقع العام في ذلك الوقت؛ لأن العقاد ومَن نحا نحوه افتقدوا الشكل التقليدي، وتبخرت معرفتهم بالشعر إزاء هذا الشكل الجديد.

لقد كان تلقي العقاد لهذا التطور تلقياً سلبياً، دون النظر إلى أنه تطور أدبي، وهذا التطور «سيرورة يؤدي فيها التلقي السلبي للقارئ

والناقد إلى التلقي الإيجابي للمؤلف، وإلى إنتاج جديد»[24]؛ بدليل وجود قصيدة التفعيلة إلى الآن، وسيطرتها على المشهد الشعري العربي إلى حد كبير، و تمخضها فيما بعد عن قصيدة النثر التي تعد تطوراً تالياً في شكل القصيدة و«ما يُعرِّف السمة «التطورية» والأهمية التاريخية لظاهرة أدبية ما هو بالأساس نسبة التجديد فيها. وهذه طريقة لتوكيد أن العمل الفني يتم إدراكه بمعارضته لأعمال أخرى»[25]، وقد شكلت هذه المعارضة الشكلية لنسق القصيدة العمودية تحولاً في أفق التوقع الشعري أثر – سلبياً – على أفق التلقي عند العقاد، فنتجت مسافة جمالية لم يكن سهلا على العقاد تلقيها آنذاك.

لقد كان هذا الشكل الشعري نصاً جديداً – في حينه –، ومخالفاً للشكل الشعري القارّ في أفق التلقي، والنص الجديد بطبعه «يستدعي بالنسبة للقارئ مجموعة كاملة من التوقعات والتدبيرات التي عودته عليها النصوص السابقة، والتي يمكنها في سياق القراءة أن تُعدَّل أو تصحح أو تغير أو تكرر»[26]، والذي حدث أن العقاد لم يعدل أو يغير أفق توقعه، ولم يحاول تشكيل أفق ينسجم مع أفق النص الجديد.

إن أفق التوقع أفقٌ جدلي؛ لأنه قائم على صراع بين لغة تقليدية يعرفها كل الناس: فصيحة أحياناً وشعبية أحياناً أخرى، ولغة شعرية متعالية في ذاتها ؛لانتمائها إلى عالم الخيال الذي يفتقده المتلقي العادي للأدب، فتصبح اللغة الشعرية – إن لم نتفاعل معها؛ لجهلنا بها، أو لغرابتها وغموضها – مُستهجَنةً مرفوضة أو بالأحرى منهزمة في صراعها مع اللغة العادية، إن لم يتوفر لها القارئ الناقد المنفتح على النص.

ولعل هذا الأفق الجدلي يستدعي إلى الذهن طبيعة التلقي المفاهيمي الجدلي الذي يستخدم وسائل الحِجاج وحيله، ليس بغرض الوصول إلى نتيجة، ولكن لإثبات وجهة نظر، ضارباً الصفح عن صحتها أو خطئها.

هذه الطبيعة الجدلية تذكرنا بصخرة سيزيف التي لا يبلغ حاملها الجبل، أعني لن يبلغ حقيقة الإبداع؛ حيث شغله البحث عما يريد من النص عن الالتفات إلى ما هو في النص، فيتحول النص في تلك الحالة إلى أداة من أدوات التطبيق لمعرفة سابقة، أو تصورات معدة سلفاً، و قد تكون كلها واهية في علاقتها بالنص، وعندئذ يفقد النص قطبيته الجمالية القائمة على التذوق الهادف إلى ولوج عالم النص بنسبة تتفاوت من ناقد إلى آخر.

3 - أفـق التلقـي:

هو نسق يتكون عند المتلقي من خلال محددات عامة مثل المحددات: البيئية – الاجتماعية – السياسية، ومحددات خاصة مثل: الدين – الثقافة – معايشة بيئة النص – السمات الشخصية والمزاجية – ظروف تلقي النص... ولا نستطيع الفصل بين ما هو عام، وما هو خاص في تشكيل نسق الأفق عند المتلقي؛ حيث تتداخل تلك المحددات:عامة وخاصة، فتصبح نسيجاً واحداً يصعب تمزيقه، وقد يتغير إذا ما كان صاحب الأفق يمتلك رغبة في ذلك، أو وُضع في ظروف دعته إلى المقارنة والاستنتاج حال ما كان ذا عقلية متبصرة، وحس نقدي منفتح؛ ولذلك نقول إنه أفق خاص يرتبط بالقارئ، ومتطور بتطور شخصيته.

وغالباً ما تكون تلك المحددات عائقاً في صياغة نسق المفهوم الناتج عن التلقي؛ لأنها قد تأخذ المتلقي إلى اتجاه بعينه، ربما يبتعد عن أفق النص. وقد تشكل هذه المحددات حاجزاً شعورياً أو غير شعوري بين المتلقي والنص.

لذلك يجب أن يكون أفق التوقع وأفق التلقي أفقين متحركين يتبعان أفق النص والمكان والزمان اللذين أُنتِج فيهما؛ مما يؤدي إلى بناء الأفق الأدبي الذي يتشكل من تاريخ الجنس الأدبي وطبيعته الفنية: مستقراً كان، أو جنساً جديداً تناسل من الجنس المستقر، وهذا الأفق الأدبي هو الآفاق الثلاثة: أفق التوقع – أفق النص – أفق التلقي الذي لا يعدم ذائقة الناقد. ولكن الآفاق الثلاثة تضيع كلها مع النقد المفاهيمي أو أنها تختصر في أفق واحد هو: أفق المتلقي، لا تنصهر في أفق واحد كما أشار جادامر.

أخيراً : أنماط المفاهيمية النقدية:

اتخذت المفاهيمية صورا متعددة في النقد العربي مثل: النقد الذاتي- النقد العلمي - النقد الموضوعي - النقد الاعتقادي - النقد الأيديولوجي.

1 – النقد الذاتي/ مفاهيمية شخصية:

يشكل النقد الذاتي مرحلة البدايات في النقد الأدبي الحديث بحكم ارتباطه بالأثر الفوري الناتج عن العمل، فهو غيرُ مُتَأَنٍ من جهة، بمعنى أنه لا يستبطن كوامن العمل الأدبي، وهو انطباعي يبحث في الأثر الناتج عن العمل في نفس المتلقي من جهة أخرى؛ ولذلك يُعرَّف بأنه النقد «الذي يعتمد على الذوق الخاص القائم

على التجربة الشخصية... فهو نقد ذو طابع غير مقنع؛ لأنه لا يهتم بالنصوص، بل كل اهتمامه بأثرها على النفس، فمقياسه الشعور والذوق»[27]. وقد يكون للأهواء الشخصية جانب في ذلك؛ فيصبح حكم الناقد على النص نابعاً من نظرة الناقد لمبدع النص، وحكمه على شخصه، فتنتفي موضوعية التلقي، وبالتالي تختفي جماليات الإبداع تبعاً لذلك.

ولا يقف الأمر عند هذا الحد، ولكن يتجاوزه إلى أن الأحكام النقدية تتعدد باختلاف الأذواق، وعند ذلك يصبح الذوق – فقط – معيارَ الحكم على النص، وهذا مكمن الخطورة ؛ لأن النص قد يُفرَّغ من جمالياته الحقيقية، ويصبح نهباً للأذواق الشخصية التي لا تصلح – وحدها – معياراً نقدياً. ولا يعنى ذلك انعدام ذائقة الناقد الخاصة، ولكنها تتجاور مع تطبيق الناقد مقياسه النقدي الذي يرتضيه، و«لا يصرفه عن سلامة الحكم والإنصاف في التقدير، وهذا المقياس الخاص مزيج من الذوق السليم، والمعرفة الشاملة»[28].

2 – النقد الموضوعي/ مفاهيمية شيئية:

ويعرف أيضا بالنقد الشيئي، ويرى «أن الأصل في كل نقد هو تطبيق أصول مرعية، وقواعد عقلية لا تترك مجالاً لذوق شخصي أو تحكم فردي»[29] وبذلك فإن هذا النوع من النقد يصادر حق التلقي الفردي من ناحية، الذي يمثله أفق التلقي، كما ينظر إلى النص نظرة تجريبية لا تصلح في مجال الإبداع الذي يقوم على النسبية و التفاوت طبقاً للاستعداد الشخصي من ناحية أخرى.

وعندما نعلم أن مارتن هايدجر قد رأى أن كلمة الشيء تناسب

عالم الجماد[30] - ندرك نظرة هذا النقد إلى النص، إنها نظرة تتعامل مع النص على أنه ثابت غير متحرك، رغم جدله الذاتي الذي أشار إليه البحث، واشتجاره مع المتلقي اشتجاراً تبادلياً من أجل فض بكارة الإبداع. إنها نظرة عقلية بحت تتفق مع التجريبية، و تلغي الحلقة الشعورية التي يتمخض عنها الإبداع كما تضرب على الذوق الشخصي بجرة فكر أو رأي، مع أن الذوق الشخصي يمثل الدرجة الأولى في سلم التلقي النقدي.

إن هذا النقد ينظر إلى النص نظرة مادية لا ترى فيه غير أوراق وأحبار، وما كتب لا قيمة له خارج الإطار المعد سلفاً، و بذلك يعد هذا النقد أقرب الأشكال إلى المفاهيمية الفنية المعتمدة على لإبراز المعنى من خلال القوالب والأشياء.

3 - النقد العلمي/ مفاهيمية تجريبية:

وهو الحكم على الأدب من خلال نظريات علمية، والنظر إلى الأجناس الأدبية الحديثة على أنها تناسل من أجناس قديمة[31]. ويعني ذلك خلطاً بين مجالين علميين: أحدهما يعتمد على التجربة أو البحث الميداني، والآخر يعتمد الذائقة أولاً والمناهج المرنة مع النص ثانياً، إننا في هذا النقد كمن يضع العقل محل القلب أو العكس. إنه نقد يضع فرضيات علمية مسبقة في ذهن الناقد، ويجبره على معالجة النص من خلالها، بما يحدد مسار التلقي، وتصبح هذه الفرضيات أو الفرضية المحدد الوحيد المهيمن على أفق التلقي النقدي دون اعتبار لأفق النص، وهو أمر غير مقبول نقديا» «فمبادئ العلوم المختلفة رياضية كانت أو نفسية بما في ذلك نظريات الاجتماع و علم النفس من الواجب أن يكتفى بالضوء الذي

تلقيه على النفس البشرية و الحياة الاجتماعية، وأما أن تطبق على أديب أو هيئة إنسانية بذاتها كثوب معد من قبل فهذا خطل في الرأي...»[32] كما يعني إخضاع الأدب – و هو متحرك – إلى قوانين أو فرضيات ثابتة، ويعني أيضاً تحويل المعنوي إلى وعاء تجارب للمادي، الذي يعتمد العقل فقط.

ولكن يحسب لهذا النقد فكرة تطور الأجناس الأدبية، التي لا تصادر حق المبدع في التجريب، وتفسر تطور شكل القصيدة العربية كما ناقشها البحث سلفا[*].

4 – النقد الاعتقادي/ مفاهيمية عامة:

وهو النقد «الذي تسيطر عليه آراء ومعتقدات سبق أن استقرت عند الناقدين، وذلك لهوى ديني أو وطني أو عنصري، وهذا هو أشد أنواع النقد تعرضاً للتجريح»[33].

إنه ليس نقداً، ولكنه احتلال للنص، وسيطرة عليه كما سيطرت الآراء والمعتقدات على صاحبها الذي لا يستطيع الفكاك من أسرها وأصبح مستباحاً لها، ولا يعرف كيف يتخلص من هذا الإحساس. وفي شيء من التعويض النفسي يريد أن يسحب حالته على النص فيحتله ويقنع نفسه بحريته في القراءة، ولكنها سذاجة نقدية، لا تنتج معالجة لها صفة العلمية.

لو سلمنا بأنه نقد، فهو نقد جامد غير متطور، وتبلغ قناعة صاحبه بأفكاره درجة التقديس؛ لأن القيم الاعتقادية التي يعتنقها «تساعد على طغيان الاعتقاد على الفكر وأسر العقل، وشل حركته»[34]، فإذا كان المفاهيمي يتلقى النص بوعيه العقلي، يبدو أن الاعتقادي يتلقى النص بشئ ثالث : ليس وعياً عقلياً، ولاوعياً

فنياً؛ فتتحقق فكرة امتطاء النص التي أشار إليها البحث على أكمل وجه.

ويبدو أن النقد الاعتقادي ينسحب على جماعات أكثر من انسحابه على أفراد؛ بحكم أن الأهواء الثلاثة لها طبيعة جمعية، وقد يكون هذا النوع من النقد هو العامل الأساس في الشوفونية الأدبية والثقافية التي نراها بين الجماعات والدول: عربية كانت أو غربية. وكون هذا النقد جمعياً يعني أنه يلغي الذائقة الفردية في التلقي، وينتج قراءات واحدة أو متشابهة تقف بالنص على مستوى جمالي واحد، أو قطبية فنية واحدة إن وجدت.

والآفة في هذا النقد أنه نقد ولو، فتَحت الهوى الديني يندرج: الإسلام - المسيحية - اليهودية، وتحت كل دين تندرج مجموعة مذاهب مثل السنة والشيعة في الإسلام، والأرثوذكس والكاثوليك والبروتستانت في المسيحية. وتحت الهوى الوطني لدينا نقد اعتقادي بعدد دول العالم، ولا تفوتنا العنصرية بين الأجناس: الآري - الأصفر - الزنجي، ويندرج تحت هذا النقد التعصب للقوميات والعرقيات. نحن إذن أمام مانيفستو للتفرقة بين البشر، ولسنا أمام نشاط إنساني يرتبط بالمشاعر والأحاسيس، إنه يعارض إنسانية التجربة في الأدب والنقد، ويحجر على قصدية المبدع، ويضع بدلاً منها قصديته هو.

5 - النقد الأيديولوجي/ مفاهيمية سياسية:

كثيراً ما يخرج مصطلح الإيديولوجيا في التناول العربي، إلى الرحابة والسعة بعيداً عن استخدامه الأساس، وهو «منظومة كلامية سجالية تحاول رغبةٌ ما أن تحقق بواسطتها قيمةً ما

باستعمال السلطة داخل مجتمع معين»[35] فالإيديولوجيا إذن هى محاولة لفرض الرأي قسرا وقهراً باستخدام القوة المصاحبة للسلطة، والسلطة موجهة للسياسة والاقتصاد من خلال مؤسسات تشرف عليها[36]. وهذا التوجه – في أصله – مرتبط بفكر كارل ماركس الذي أعطى كلمة الإيديولوجيا أهميتها التي تكتسي بها، وربطها بالاشتراكية. كما أن مفهوم المصطلح يرتبط بالتحليل السياسي والاجتماعي والتاريخي[37].

إن كلمة إيديولوجيا تعني في أصلها الفرنسي علم الأفكار[38]، وهي بذلك تلتقي مباشرة مع المفاهيمية التشكيلية التي تعبر عن المعاني بقوالب سابقة التجهيز، وهكذا النقد الإيديولوجي الذي ينظر إلى النص الأدبي وفق معيار فلسفي محوره الانتماء السياسي للفكر الاشتراكي في مجتمع عامل يشكل فيه الفرد جزءاً من المجموع، وخير مثال على هذا النوع من النقد الكتاب الذي أصدره محمود أمين العالم و عبدالعظيم أنيس بعنوان في الثقافة المصرية، وكانا يناقشان فيه جماليات الأدب انطلاقاً من منظور سياسي اشتراكي.

وأخيراً فإن النص لا يجب أن يخضع سلفا لفكر مسبق؛ لأنه «لا يمكن القول باختزال الوجود النصي إلى خطاب أيديولوجي»[39]. لأن النص له إيديولوجيته الخاصة أو ذهنيته أو أفقه الخاص كما أشار البحث.

الهوامش

(1) صلاح ستيتيه– ليل المعنى، مواقف و آراء الشاعر في الوجود، حاوره جواد صيداوي – دار الفارابي – بيروت 1990 – ص 104.

(2) محمد مندور – في الأدب و النقد – دار نهضة مصر – القاهرة – 1988 – ص 5.

(3) حازم القرطاجني – منهاج البلغاء و سراج الأدباء – تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة – بيروت – دار الغرب الإسلامي – 1986 – الطبعة الثالثة – ص 1134، وكذا انظر 159: 161 في موقف أبي الطيب المتنبي مع سيف الدولة الحمداني في التعليق على البيتين (وقفت وما في الموت شك لواقف...).

(4) إبراهيم خليل – في النقد والنقد الألسني – منشورات أمانة عمان الكبرى – 2002، ص 101، 102.

(5) انظر: خليل – السابق ص 100.

(6) عبدالقاهر – دلائل الإعجاز – الخانجي – ص 254، 255.

(7) فولفجانج أيزر – التفاعل بين النص و القارئ – طي كتاب: القارئ في النص، مقالات في الجمهور و التأويل– تحرير سوزان روبين سليمان و إنجي كروسمان – ترجمة حسن ناظم وعلي حلكم صالح – دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت – 12007 – الطبعة الأولى ص 130.

(8) صلاح فضل– أساليب الشعرية المعاصرة – القاهرة – دار قباء – 1998، ص 13.

(9) آيزر– القارئ في النص – ص 129.

(10) السابق – ص 130.

(11) نفسه – ص 133.

(12) خليل – السابق ص 109.

(13) السابق – نفسها.

(14) نفسه – ص 110.

(15) انظر: يسري القويضي – المفاهيمية في التشكيل العربي – إيزيس للإبداع والثقافة – القاهرة – 2012 الطبعة الأولى – ص 9.

(16) القويضي – السابق – ص 10.

(17) انظر: السابق – ص 14.

(18) ejabat.google.com.

(19) هانز روبرت ياوس – جمالية التلقي ، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي – ت رشيد بنحدو – القاهرة – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – 2004 مقدمة المترجم – ص 13.

(20) فولفجانج إيسر – فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية –ترجمة عبدالوهاب علوب – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – 2000– ص 22.

(21) انظر: تزفيتان تودوروف – شعرية النثر – ترجمة عدنان محمود محمد – الهيئة العامة السورية للكتاب – دمشق – 2011 – ص 195 – مقالة كيف نقرأ؟ طي الكتاب ص 189: ص 204.

(22) عادل مصطفى – فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر – رؤية للنشر والتوزيع – القاهرة – 2007 – الطبعة الأولى – ص 334، وانظر ص 312، 333.

(23) ياوس – جمالية التلقي – ص 22.

(24) السابق– ص 56.

(25) نفسه – ص 57 والرأي في أساسه بني على رأيّي موكاروفسكى و رينيه ويلك ، و قد أشار إليهما ياوس في هامش 115، ص 79 من الكتاب المترجم

(26) نفسه – ص 45.

(27) حميد آدم ثويني – منهج النقد الأدبي عند العرب –– عمّان – دار صفاء للنشر والتوزيع – الطبعة الأولى 2004 – ص 19.

(28) أحمد الشايب – أصول النقد الأدبي – القاهرة – مكتبة النهضة المصرية – الطبعة العاشرة – 2002 – ص 153.

(29) مندور – في الأدب والنقد – ص 10، 11.

(30) انظر : صفاء عبدالسلام جعفر – هيرمينويطيقا «الأصل في العمل الفني» دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة – منشاة المعارف – الإسكندرية – 2000، وما بعدها.

(31) انظر مندور – السابق – ص 13.

(32) السابق – ص 16.

(*) انظر ص 10 : 12 من هذا البحث.

(33) مندور – السابق – ص 12.

(34) http//www.maaber.org/issue__september07/spotlights20htm.

والرأي لعصام عبدالله.

(35) عبدالله العروي – مفهوم الإيديولوجيا – المركز الثقافي العربي – بيروت – 1993 – الطبعة الخامسة – ص 13 – هامش 2.

(36) انظر : ديفيد هوكس – الإيديولوجية – ترجمة إبراهيم فتحي – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – 2000 – ص 74، و كذا انظر : العروي – السابق – ص10، 211.

(37) انظر : العروي – السابق – ص 29، 127.

(38) انظر : السابق – ص 9.

(39) تيري إيجلتون – النقد والأيديولوجية – ترجمة فخري صالح – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة 2005 – ص 113.

نظرية الاتصال الأدبي في الخطاب النقدي

(دراســة في المفهــوم)

مراد عبدالرحمن مبروك



فاتحة الدراسة:

تعددت المفاهيم اللغوية والاصطلاحية حول مفهوم النظرية في الدراسات التطبيقية والإنسانية الأوربية منها والعربية، ولا نعرض للسرد التاريخي حول مفهوم النظرية لكننا نقف عند بعض المفاهيم اللغوية والاصطلاحية في الدرسين العربي والأوروبي على سيل التمثيل وليس الحصر.

فالمعاجم اللغوية العربية ترى أن «النظرية قضية تثبت ببرهان ، وفي الفلسفة هي طائفة من الآراء تفسر بها بعض الوقائع العلمية أو الفنية، ونظرية المعرفة هي البحث في المشكلات القائمة على العلاقة بين الشخص والموضوع أو بين العارف والمعرف[1]. **وهذا المفهوم اللغوي يحوي جانبي النظرية في العلوم التطبيقية، والإنسانية، ففي العلوم التطبيقية تقوم النظرية على مفهوم علمي محدد يتم إثباته ببرهان علمي دقيق. أما في العلوم الإنسانية تقوم على معايير أدبية يمكن من خلالها تفسير الظواهر الأدبية والفنية.**

ويقترب هذا المفهوم اللغوي من نظيره في القواميس اللغوية الأجنبية.فقد تطور مفهوم النظرية في الدراسات الأوربية الحديثة تطور تطوراً تاريخياً بدايةٍ من عصر النهضة الأوربي وحتى الآن

(بدايات القرن الحادي والعشرين - 2010م) وتعددت المفاهيم. **فيرى جوناثان كالر** «Jonathan Culler» **أن النظرية هي البيان المنظوم في صورة متماسكة من الأفكار والمبادئ لطبيعة الأدب ومناهج تحليله**[2]. ويبدو أن مفهوم النظرية ظل غائباً في وعي كالر فهو يربطها بأربع نقاط رئيسة يجملها على النحو التالي:

1 - النظرية تقوم على فروع معرفية متداخلة Interdisciplinary؛ خطاب له تأثير خارج صقله المعرفي الأصلي.

2 - النظرية تحليلية وتأمليه؛ سعي لاستنباط ماهو متورط فيما ندعوه بالجنس أو اللغة أو الكتابة أو المعنى أو الذات.

3 - النظرية نقد فاحص للحس السليم؛ نقد للمفاهيم التي تتخذ على أنها طبيعية.

4 - النظرية انعكاسية؛ تفكير حول التفكير، تقص للمقولات التي نستخدمها في فهم الأشياء، في الأدب وفي ممارسات الخطاب الأخرى[3].

وهنا يتضح أن هذه النقاط تبلور أبعاد النظرية من حيث كونها تقوم على فروع معرفية متداخلة ، أي أنها لا ترتبط بمعلومة معرفية معينة أو جنس معين لكنها تمتد لتشمل أجناساً أخرى، وتخرج بخطابها خارج حقولها الأصلية يضاف إلى ذلك أن النظرية - من منظوره - تعتمد على التحليل والتأمل وتسعى لاستنباط نمط الجنس ومستويات اللغة وآليات الكتابة وأبعاد المعنى، كما أن النظرية عنده تعد نقداً فاحصاً للحس السليم وأنها تعكس نمط التفكير حول تفكير بعينه من خلال تتبع المقولات التي نستخدمها في فهم طبيعة الأشياء سواءً في الأدب أو المعارف الأخرى.

إن كالر بذلك يضع معاني متعددة لمفهوم النظرية ، الأمر الذي يصعب معه وضع تعريف بعينه ، لأنها لاتتقولب في مجموعة كاملة لا حدود لها من الكتابات المختلفة والمتنوعة.

ونخلص من ذلك إلى أن مفهوم النظرية يعني بالأسس المعيارية الموضوعية في كل علم من العلوم وفي علم النقد والأدب نستطيع القول «إن النظرية الأدبية أو النقدية تعني بالأسس الأدبية التي تعتمد على معايير علمية دقيقة نستطيع من خلالها الحكم على آليات العمل الأدبي وأبعاده حكماً أقرب إلى روح العلم منه إلى الفن في المراحل الزمنية والمكانية المختلفة»[4].

ومن ثم فان نظرية الاتصال الأدبي تعني بالأسس النقدية التي تعتمد علي معايير علمية دقيقة تبدأ من المبدع مروراً بالنص عبر الوسيلة الاتصالية، ونهاية بالمتلقي وما ينتج عنه من نص عكسي ارتدادي، ونستطيع من خلال هذه المعايير الحكم علي العمل الأدبي وأبعاده حكما اقرب إلي روح العلم منه إلي الفن في المراحل الزمنية والمكانية المختلفة.

أولاً: المفهوم:

1-1. إرهاصات النظرية في الدرس النقدي والبلاغي القديم:

لا يمكن لدارس نظرية الاتصال الأدبي أن يغفل البذرة الجينية لهذه النظرية في الدرس الأدبي القديم، بدايةً من الأدب المصري القديم مروراً بالأدب اليوناني القديم ونهايةً ببذور هذه النظرية في الدرس النقدي والبلاغي في تراثنا العربي.

ذلك أن فكرة التلقي اقترنت بدور السامع عند النقاد القدامى، واقترنت بفكرة مقتضى الحال في التراث العربي البلاغي، وتعد

فكرة التلقي أو السماع المرتكز الأساسي لنظرية الاتصال الأدبي طوال تلك العصور الأدبية المتلاحقة.

ففي الأدب اليوناني القديم تبلورت إرهاصات هذه النظرية الاتصالية في مفهوم أرسطو حول المحاكاة والتطهير. فالمحاكاة عنده محاكاة منقحة للطبيعة والمحاكاة بدورها تقوم على فنان يحاكي الواقع وينقله للمتلقي. أي أن المحاكاة عنده كشف الفن عن الحقيقة وتمثيل الجوهر والحقيقة لا الصورة ، بغية أن تتوافق الحقيقة ورؤية المتلقي. فكلما كان الفن حقيقياً في تعبيره عن الواقع كلما كان له تأثير كبير في وعي المتلقي. ولذلك الفن عند أرسطو محاكاة مكملة للطبيعة تقوم على تبديل الواقع وتعديل الطبيعة وتنقيح الحياة، فالفنان يقوم بعملية التنقيح والاختيار من بين عناصر الطبيعة(5). ومن خلال عملية المحاكاة يتم التفاعل بين المرسل والمتلقي أو بين منتج النص ومتلقية.

وتتقدم العلاقة بين المرسل والمستقبل خطوة أخرى عند أرسطو في معالجته لنظرية التطهير حيث يرى «أن النفس لا تضطرب بأمثال هذه الأغاني إلا لتهدأ في عاقبة الأمر كأنها صادفت طباً وتطهيراً».

والشعر عنده حينئذ يحدث تطهيراً في المتلقي نتيجة التعبير عن القضايا الحياتية التي يعيشها المتلقي في واقعه المعيش. أي أن الشاعر أو الفنان أو الرسام أو الموسيقى أو الكاتب يعد كل منهم منتجاً للنص الفني. وهذا النص حين يستقبله المتلقي يحدث تطهيراً في نفسه من الانفعالات والآلام التي يشعر بها من جراء مآسي الواقع المعيش.

ولذلك نجد أن هاتين النظريتين تعدان من أوائل النظريات الأدبية التي عالجت علاقة المرسل بالمتلقي من خلال النص، فالمحاكاة والتطهير كلتاهما يقوم على التواصل بين المرسل والمتلقي عبر الوسيلة ومن خلال النص المنتج.

****

وفي نقدنا العربي القديم تم معالجة هذه القضية في أكثر من موضع عند بعض النقاد القدامى ومنهم الجاحظ وابن طباطبا، وعبدالقاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني، والفارابي وابن سينا وفخر الدين الراوي، نجد ذلك في العديد من نصوصهم حول بعض مفاهيمهم النقدية للشعر والمعنى والتخيل وغيره.

ولم يكن النقد العربي القديم بمعزل عن عملية التلقي، فقد عالجها بمنظور يتوافق والمصطلح النقدي القديم في استخدامهم لقضايا مثل اللفظ والمعنى، والصراع بين القديم والحديث والسرقات الأدبية، وعمود الشعر، والطبع والصنعة والكذب والصدق، ووحدة القصيدة ودور المتكلم في المعنى، ودور المستمعين وأقدارهم وحالاتهم التي يكونون عليها في فهم المعنى وغير ذلك. غير أننا لسنا بصدد العرض التاريخي لمكانة التلقي في النقد العربي القديم ولكننا بصدد موائمة هذا المصطلح في النقدين القديم والحديث والخروج بمفهوم يتوافق وجماليات التلقي في النص الأدبي سواءً كان قديماً أو حديثاً.

ففي كتاب عيار الشعر لابن طباطبا نجد وثيقة نقدية تتحد فيها أعراف النظم الشعري بأعراف تلقيه فهو يرى مثلاً أن الشعر

صناعة فيقول: فإذا أراد الشاعر بناء قصيدته فخص المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه(6).

وفي مفهومه هذا نجد أنه موجه للشاعر في نظمه لعقيدته. يرصد له الخطوات التي يسير عليها بقصد تعليمي. فهو يتبع المقصدية التعليمية، أي أنه معلم للشعراء أصول الصنعة الشعرية، وقد جعل تجربته الشعرية معياراً لانتاجه وتلقيه، ودعا العلوي الشعراء الذين يعلمهم إلى إحكام صنعتهم من خلال الامتثال لسلطة الرقيب اللغوية والجمالية بغية امتلاك كيفيات الأداء الشعري الجيد»(7).

فهو يرصد آليات التلقي من خلال سرده لغرض النص الشعري وكيفية بنائه وتأثيره في المتلقي من خلال المعاني اللغوية ، لذلك يرى أن امتلاك الشعر الجيد المتبع لسنن الأقدمين لايتأتى إلا «بالتوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومتاعبهم والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه... وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وامثالها والسنن المستدلة منه»(7).

ثم يتابع ابن طباطبا موضحاً أثر النص الشعري على المتلقي وأنواع الشعر وتأثيره على السامع فيقول «فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني عجيبة التأليف ... ومنها أشعار مموهة مزخرفة عذبة تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحاً، فإذا حُصلت وانتقدت بهرجت معانيها وزيفت ألفاظها ومحيت حلاوتها»(9).

وهكذا نجد ابن طباطبا يفسح المجال للمتلقي في النص من خلال عذوبة الألفاظ والمعاني وتأثيرها في السامع ، ولا يقف الأمر عند ابن طباطبا بل نجد قضية التلقي أيضاً عند الآمدي في كتابه «الموازنة بين أبي تمام والبحتري» فيقول على سبيل المثال في أخطاء أبي تمام في اللفظ والمعنى «حتى صار كثير مما أتى به من المعاني لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها إلا مع الكد والفكر وطول التأمل ومنه ما لايعرف معناه إلا بالظن والحدس»(10) .

وهنا يتقدم النص النقدي القديم صوب قضية التلقي لا من حيث الإنتاج والصياغة فحسب بل من حيث زاوية التلقي وملاحقة شكل العلاقة بين النص ومتلقيه فقد «بدأ التلقي خاضعاً لأعراف جديدة تحكمها السلطة المعرفية للناقد، ووجدت مستويات المعنى وأغلفته طريقها إلى ذهن الناقد فقراءة الشعر المحدث تستلزم قراء من نوع خاص ، تخلوا عن سننهم المعهودة في تلقي الشعر حيث الطريق معبدة نحو معنى واحد في الأغلب يكمن وراء قشرة النص اللغوية»(11) .

وهذا ما دفع الأعرابي إلى عدم استحسان شعر أبي تمام في بادئ الأمر لأنه غريب عن النص المعرفي وشروط تلقيه التي ألفها الأعرابي في الأشعار الأخرى، **وقد وضح الآمدي هذه المغايرة في شعر أبي تمام فقال «قد عرفنا لكم أن أبا تمام أتى في شعره بمعان فلسفية وألفاظ غريبة، فإذا سمع بعض شعره الإعرابي لم يفهمه ، فإذا فسر له فهمه واستحسنه»**(12) .

ويتضح التلقي أيضاً عند **القاضي عبدالعزيز الجرجاني في «الوساطة بين المتنبي وخصومه»** حيث رأى أن هناك ضرباً من

الشعر يحتاج إلى قرار من نوع معرفي خاص، لفك ألفاظه ومعانيه لأنه لا يوصل المعنى للمتلقي إلا بعد جهد وعناء ومجاهدة من المتلقي يقول موضحاً ماهية هذا الشعر غير المألوف «**إذا قرع السمع لم يصل إلي القلب إلا بعد إتعاب الفكر وكد الخاطر والحمل على القريحة فإذا ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة**»(13). وهنا يكون على المتلقي - من منظور النقد القديم - إجهاد نفسه ومعايشته للنص معايشة تامة لا تقل عن معايشة مبدع النص ومنتجه حتى يستطيع فض مغاليق النص.

وعلى الرغم من تعدد مستويات جماليات التلقي في النص من خلال المنظورين النقديين القديم والحديث، إلا أننا نقف عند معيار جوهري تتجسد من خلاله الأبعاد الجمالية للتلقي وهو تلقي التخييل النصي، أي كيف يكون التخييل أداة توصيل وإقناع للمعاني التي يطرحها النص عند المتلقي، وأثر هذا التخييل في فهم المتلقي للنص من خلال الإقناع. نجد ذلك بصورة مباشرة في مفهومي أبي تمام والفارابي وحازم القرطاجي للتخييل، حيث ربطوا بين التخييل والمحاكاة، ربطاً مباشراً فيرى الفارابي «أن الأقاويل الشعرية هي التي من شأنها أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول فإن محاكاة الأمور قد تكون بفعل وقد تكون بقول»(14).

ويرى حازم القرطاجي أن التخييل هو «أن تتمثل للسماع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخييلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»(15).

وهكذا نجدا أن نظريتي التخييل والمحاكاة تعدان من المقومات الرئيسة لعملية التلقي أو السماع. وهما محوران جوهريان لنظرية الاتصال الأدبي.

****

ثم تشكلت الملامح الأولى لربط البلاغة بالاتصال الأدبي في الدرس البلاغي القديم بدايةً من فكرة «مقتضى الحال» في **صحيفة بشر بن المعتمد** والتي يحاكي فيها مقام المخاطب أو السماع أو المتلقي للنص، فكلام الخاصة لابد أن يتوافق معهم وكذلك كلام العامة لابد أن يتوافق معهم أيضاً أي «**ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين - وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام علي أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني علي أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات**»[16].

إن الموروث البلاغي ومعالجته لقضية مقتضى الحال وضع المتلقي ضمن آلياته في الخطاب الأدبي، أي أن المتلقي هو الحاضر الأساسي في النص. لأجل ذلك يشكل المتكلم نصه وفق ثقافة المتلقي ولذلك **يقول أبو هلال العسكري** «**وإذا كان موضوع الكلام على الإفهام ، فالواجب أن تقسم طبقات الكلام على طبقات الناس، فيتخاطب السوقي بكلام السوقة، والبدوي بكلام البدو ولا يتجاوز به عما يعرفه إلى مالا يعرفه، فتذهب فائدة الكلام وتعدم منفعة الخطاب**»[17]. على أن هذه الرؤية تتبلور في معيار

دقيق ومحدد هو معيار مقتضى الحال عند السكاكي والقزويني، فيقول السكاكي «وارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول وانحطاطه في ذلك بحسب مصادقة الكلام لما يليق به، وهو الذي نسميه مقتضى الحال»[18].

ويقول **الخطيب القزويني** «وأما بلاغة الكلام فهي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته»[19]، ثم يلجأ السكاكي إلى التفصيل لقضية مقتضى الحال من خلال علاقة المتكلم (المرسل) بالمتلقي (السامع) وهو في هذا التفصيل يضع شخصية المتلقي في المقام الأول يقول: «**لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوته فمقام التشكر تباين مقام الشكاية ومقام التهنئة يباين مقام التغذية، ومقام المدح يباين مقام الذم ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب ومقام الجد في جميع ذلك يباين مقام الهزل وكذا مقام الكلام ابتداءً يغاير مقام الكلام بناءً على الاستخبار أو الإنكار، ومقام البناء على السؤال يغاير مقام البناء على الإنكار، جميع ذلك معلوم لكل لبيب وكذا مقام الكلام مع الذكي يغاير مقام الكلام مع الغبي ولكل ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر**»[20].

وهكذا نجد السكاكي يرى أن كل متلق له سياق معين في الخطاب. وبدأ في توضيح التباين الخطابي وفق طبيعة المرسل والمستقبل للخطاب.

1-2. النظرية في الدرس اللساني والنقدي والأدبي الحديث:

1-2. الدرس اللساني الحديث:

في الدراسات اللسانية الحديثة أخذت نظرية الاتصال بعداً عميقاً في اللسانيات الأوربية الحديثة. خلال القرن العشرين وحتى الآن (2010 م).

فقد عني بالاتصال اللغوي عدد كبير من العلماء في مجال اللسانيات والنقد الأدبي بدايةً من المدرسة الشكلانية مروراً بالبنيوية والنصية ونهايات بنظرية التلقي في الدرس الأدبي والنقدي الحديث.

- **ففي الدرس اللساني عني تشومسكي وهايمز وبينتنج وديتمار وغيرهم بعلاقة الاتصال باللسانيات الحديثة ، فعند تشومسكي ارتبطت نظرية الاتصال اللغوي بالكفاية الاتصالية** Communicative Competence **والكفاية الاتصالية هي البديل المفهومي المنهجي للكفاية اللغوية في النظرية النحوية عند تشومسكي**[21].
- **أما ديل هايمز**، فقد بنى نظريته في الكفاية الاتصالية على اتساع دائرة المفهوم بحيث لا يقف عند مفهوم تشومسكي ، الذي يربط الكفاية الاتصالية بالكفاية اللغوية بل يتجاوز هذا المفهوم إلى **ارتباط الكفاية الاتصالية بمقدرة المتكلم على إنتاج منطوقات مناسبة لأنماط المواقف الاتصالية المختلفة ولا يقف عند الجمل النحوية فقط**[22].
- ثم تطور المفهوم خطوة أخرى عند **فوندرليش** Wunderlich وهو يعد من مؤسسي نظرية الفعل الاتصالي التي تبدو فيها

الكفاية الاتصالية قدرة فاعلة من الناحية اللغوية في نظام من التوقعات الاجتماعية والضبط الاجتماعي، ويعني هذا أداء المواقف الخطابية والنطق بالاهتمامات وإعادة تحديد العلاقات الاجتماعية[23].

- ويتطور المفهوم أكثر عند بينتنج Buenting **فيرتبط مفهوم الكفاية الاتصالية عنده بالقدرة الإنسانية الشاملة على فهم الموقف الاتصالي ، بين أطراف الاتصال في إطار عوامل أخرى كالزمان والمكان والعلاقات الاجتماعية والعلاقات الخاصة بين أطراف الاتصال (أي الأدوار والأدوار المتوقعة) ومقاصد هذه الأطراف والقدرة على الفعل وأداء الاتصال الموظفة لبلوغ الأهداف (الإستراتيجية البلاغية**[24] Dieretorischen Strategien).

- **أما ديتمار** Dittmar **فيعرف الكفاية الاتصالية بأنها قدرة الأفراد على أن يتصل أحدهم بالآخر في ظروف محددة موقفياً ومعيارياً ولغوية ونفسيه واجتماعية وتداولية**[25]. أي أن الكفاية الاتصالية هي القدرة على استعمال اللغة في تفاعل اجتماعي يواءم بين المنطوقات والمقاصد وسياق الاتصال، ويعتمد الاتصال هنا على مراعاة مكان الاتصال ومراعاة حال المخاطب والعلاقة بين أطراف الاتصال[26]. ولذلك تعني الكفاية الاتصالية عند سالزمان Salzmann بمعرفة ما يكون مناسباً أو غير مناسب لما يقال في سياق ثقافي اجتماعي بعينه[27].

- **ويقف هايمز عند هذا المفهوم وقفه تفصيلية دقيقة، فقد وضع برنامجاً نظرياً لتحليل الواقعات الاتصالية في محيطها**

الثقافي تحليلاً وظيفياً (أي مرتبطاً بالسياق) وتحليلاً ديناميًا (أي مرتبطاً بالعملية الاتصالية)(28) ومن أهم المكونات الاتصالية التي وضعها هايمز Dell Hymes المشاركون في الاتصال، والموقف الاتصالي، وصيغة الاتصال، والحدث اللغوي، والموضوع، ووظيفة التفاعل»(29). وكلها عناصر تدخل في عملية الاتصال اللغوي من المرسل المنتج للنص إلي المستقبل للنص عبر وسائل التوصيل المختلفة.

وتستند الكفاية الاتصالية عند هايمز على ثلاثة مفاهيم جزئية هي:

1 - مفهوم المخزون اللغوي عند المتكلم (أي القدرة من الكلام والأساليب المحددة تحديداً سياقياً).

2 - مفهوم العادات اللغوية أو الروتين اللغوي (أي تنظيم الحكي تنظيماً يومياً متصلاً وتنظيم التفاعلات اللغوية).

3 - المحيط الاجتماعي للسلوك اللغوي (أي استعمال التنويعات اللغوية استعمالاً محدداً تحديداً سياقياً.

وفي ضوء هذه الأبعاد الثلاثة التي تمثل التقييد والمرونة والتنوع في العملية الاتصالية فإن الكفاية الاتصالية تعتمد على ثلاثة مستويات على حد تعبير ديتمار Dittmar هي :

- الكفاية الصغرى Minimal Competence وفيها يعرف المتكلمون عادة كلامية ما في محيط اجتماعي ما من تغيير في المخزون أو الشفرة، (مقيد Restricted).
- الكفاية المتوسطة Average Competence وفيها يتحكم المتكلمون في مجموعة من العادات الكلامية ليست واسعة ولا قليلة، وهم

يعتادون هذه العادات في مجال محدد من مجالات المحيطات الاجتماعية المختلفة، ويغيرون - تبع ذلك - مخزونهم اللغوي (مرن Flexible).

3- الكفاية الكبرى (Maximal Competence) وفيها يغير المتكلمون عاداتهم اللغوية في محيطات اجتماعية عدة، ويغيرون مخزونه اللغوي في سعة ويسر[30] (Versatile).

لذلك نجد التأويل عند فوندرليش يعني الافتراضات التي يصنعها المتكلمون في مجرى الاتصال[31].

وهكذا نجد أن علماء اللغة المحدثين اهتموا بعلم لغة النص وعلم النقد - لو جاز لنا استعمال هذا التعبير - ذلك أن علم لغة النص يقوم على التحليل والاستنباط والمعايير العلمية التي تتمثل في عملية الاتصال، وكذلك بالنسبة لعلم النقد يقوم أيضاً على هذه المعايير، فعلم لغة النص يدفع النص النقدي إلى استخدام المعايير العلمية في الخطاب والاتصال والإدراك والأحكام النقدية، وعلم النقد يخرج علم النص من إطاره التركيبي المحدود إلى إطار أوسع دلالة وأرحب أفقاً من خلال السياقات النوعية الثقافية والاجتماعية والحضارية وغيرها.

وتتطور نظرية الاتصال اللغوي تطوراً ملحوظاً عند جوناثان كالر Jonathan Culler في كتابه النظرية الأدبية عام 1997م عندما يفرد فصلاً كاملاً عن مفهوم المنطوقات الأدائية Performatives وكيف رحبت النظرية الأدبية المعاصرة بهذا المفهوم، وقبول نقاد الأدب لفكرة الأدائية بوصفها شيئاً يساعد على تمييز خصائص

الخطاب الأدبي وأنه يجب العناية بما تفعله اللغة مثلما نعني بما تقوله اللغة. وأهتم كالر ببيان وحدة الشبه بين الأدائية واللغة الأدبية من حيث جعل الأدائية تساعدنا على أن نفكر في الأدب بوصفه فعلاً أو حدثا ، وأن تصور الأدب بوصفه منطوقاً أدائياً يؤدي إلى دفاع عن الأدب، فالأدب ليس مقولات زائفة وتافهة ولكنه يأخذ موقعه بين أفعال اللغة(32).

إن جوناثان كالر يحاول أن يوظف الأداء اللغوي المنطوق في الخطاب الأدبي بحيث يستخدم معياراً من معايير خصائص الخطاب. ذلك أن الأداء اللغوي يساعد في فض مغاليق السياق من حيث الأفعال والأحداث التي تعبر عنها اللغة. بحيث لا يقف الأمر عند حد الألفاظ اللغوية بل يتجاوزها إلى حقل الأدب أفعالاً وأحداثاً سياقية.

وعندما انطلقت النظرية الأدبية صوب المعنى كان الاتصال اللغوي معيناً للمعاني. لأن المعنى على حد تعبير راسل جاكوبي Russell Jacoby ناتج تفاعل بين نص وقارئ أو مجموعة من القراء وبخاصةً ارتباط البعض بالتأويل(33).

فقد صار للسانيات التداولية بعامة وتداولية أفعال الكلام بخاصة دور مهم في منهجية التأويل وفلسفته العامة فيما يسمى بتداولية التأويل pragamtics of Intertation. لاسيما نظرية الاستقبال الألمانية Rezeptionstheorie ممثلة في مدرسة كونستانس عند ياوس وايزر. تلك النظرية التي تعاملت مع موضوع التأويل الأدبي وفهمت التأويل داخل نموذج اتصال تداولي(34).

ومن ثم فإن كل تطور في النظرية اللسانية يؤدي إلى تطور في النظرية الأدبية، ويأمل بعض دارسي اللغة أن يكون هذا التطور فاتحة اتصال بتداولية أفعال الكلام وتطبيقها على العربية من خلال أحد مفاهيمها المركزية الفاعلة في حقل تحليل الخطاب، وتعد القوة الانجازية للغة هي أحد هذه المفاهيم الفاعلة في حقل الدراسات الأدبية واللسانية.

على أن القوة الانجازية للغة كان قد أشار إليها الفيلسوف اللغوي البريطاني جون أوستن(John Austin 1911-1960) عندما حدد أنواع الفعل الكلامي وقسمه إلى ثلاثة أقسام هي الفعل اللفظي Locution aryact ويعني بهش فعل التلفظ بمفردات تنتمي إلى معجم بعينه والفعل الانجازي Illocutionary Act ويعني به ماهية الفعل ذاته سواءً كان أمراً اونصحاً أو إرشادا أو إخباراً أو غير ذلك ، والفعل التأثيري Perlocutionary Act وهو ما نتج عن الفعل الانجازي من تنفيذ لماهية الفعل ذاته[35].

ويعني كل من جون سيرل John Searle ودانيال فاندر فيكن Danial Vander Veken بالفعل الانجازي للغة ، ويريان أن الفعل الانجازي هو وحدة الاتصال الإنساني باللغة أو هو الوحدة الأولية للاتصال[36].

وترتبط القوة الانجازية بتداولية أفعال الكلام عند سيرل، من حيث عرض الموضوع الواحد بأكثر من صيغة تداولية كالأمر والالتماس والعرض والتمني وغيرها. أي أنه من الممكن أن أعرض غرضاً انجازياً واحداً بأكثر من سياق، لكن ذلك يخضع للشدة والضعف وفق سياق الصيغة التداولية للكلام، والمعنى في هذه

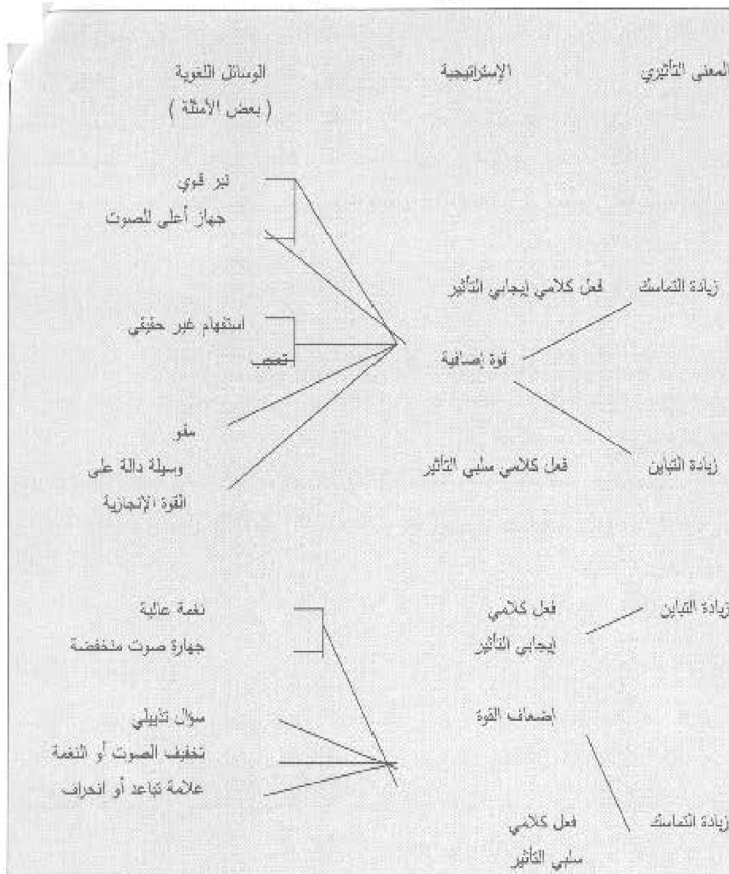
الحالة يخضع للسياق والمقصد لا سيما مقصد المتكلم «غير أن ساكس Sacks رأى أن قوة المنطوق الانجازية تخضع لما يعمد إليه المستمع لا ما يقصد إليه المتكلم ، ذلك أن أحداً من المستمعين أو محللي الخطاب لا يمكنه أبداً أن يتأكد من مقصد المتكلم لأنه لا يقبل الفحص ، أما تفسير المستمع فإنه يتحلى في استجابته وهذا ما يحدد تقدم التفاعل اللغوي أو نجاحه»[37].

ولعل هذه من الإشادات المبكرة التي أشارت إلى ارتباط القوة الانجازية الاتصالية للغة بنظرية التلقي حيث أولت عناية كبيرة بدور المتلقي، وعملية التواصل بين المرسل والمستقبل، فقد انتهى سيريل في تحليله لأفعال الكلام غير المباشرة إلى بعض النتائج المهمة التي أصبح لها صدى واسع في أدبيات نظرية التأويل ومنها أن أفعال الكلام غير المباشرة يبلغ المتكلم المستمع أكثر مما يقوله عن طريق الاعتماد على خلفية المعلومات المشتركة المتبادلة بينهما لغويةً وغير لغوية بالإضافة إلى اعتماده على قوى الإدراك والاستدلال العامة عند المستمع[38].

ويتطور مفهوم القوة الانجازية تطوراً تصاعدياً حيث يقترن باستراتيجية الاتصال عند ز. سالزمان Z. Salzmann ورومان باكيسون Roman Jacbson من حيث ضرورة مطابقة الوسائل المستخدمة للأثر المستهدف[39].

بمعنى آخر ارتباط الصيغة بالمقصد لأن المتكلم حينما يعدل من قوة منطوقه الانجازية فإنه يدلل بذلك على وعيه بالمقصد وتقديره مقتضيات السياق[40].

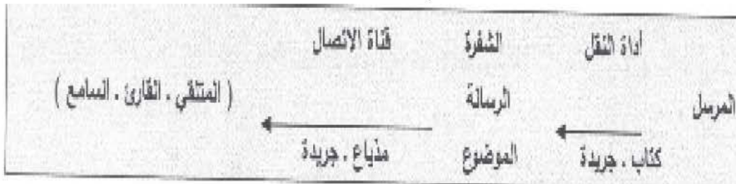
ولا يقف الأمر عند القوة الانجازية وعلاقتها بعملية الاتصال بين المرسل والمتكلم بل نجد البعض يربط تعديل القوة الانجازية بعملية الاتصال. فقد بينت جانيت – على سبيل التمثيل – العلاقة الممكنة بين استراتيجيات التعديل (أي تعديل القوة الانجازية والمعنى التأثيري) وهي استراتيجيات يعبر عنها في حدود تأثيرها في علاقة المتكلم بالمستمع والشكل التالي[41] يوضح طبيعة هذه العلاقة كما عرضه الدكتور محمد العبد.



على أن الدرس اللغوي يتطور تطوراً كبيراً عندما يربط الاتصال اللغوي بالصورة الأدبية. وهذا ما سعى إليه اللغويون في العقود الأخيرة، لأن الاتصال اللغوي سواءً أكان شفاهياً أم كتابياً فإنه يعبر بالصورة في حالات ومواقف لا يصبح فيها التعبير بغير الصورة بالدرجة نفسها من التأثير والفعالية[42].

وعلى الرغم من أن الاتصال الشفهي قد يكون أقوى تأثيراً من الاتصال المكتوب، إلا أن ذلك لا ينفي أهمية الاتصال المكتوب في الدرس الأدبي، لأن النصوص الأدبية تعتمد إلى حد كبير على الاتصال اللغوي المكتوب، والصورة الأدبية الاتصالية تتشكل من خلال الاتصال اللغوي المكتوب، وتكون وسيلة اتصالية في الخطاب الأدبي بعامة والشعري بخاصة، لكونه يعتمد على الصورة الأدبية إلى حد كبير.

على أننا لا ننسى أن اللسانين كثيراً ما أفادوا من ياكبسون في علاقة اللغة بعملية الاتصال ولعل الشكل التالي يوضح مدى ارتباط اللغة بعملية الاتصال عند ياكبسون، وهو الشكل الذي استعاره بعض رجالات اللغة والإعلام[43].



ويرى العالم اللغوي دي سوسير أيضاً أن اللغة هي «كل نظام معين من الإشارات المضاعفة وتستخدم في نقل رسالات إنسانية»[44].

واللغة تقوم برسالتها من خلال المتكلم والمتلقي والوسيلة، وهنا تتشكل عملية الاتصال أي أن «الاتصال لا يقوم على مستوى دلالي إلا عندما يتصرف كل من الباث والمتلقي بالشيفرة نفسها في بناء الرسالة وتفكيكها»(45).

****

2-2. الدرس البلاغي والأسلوبي الحديث:

ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل إننا نجد أن اللسانيات الأسلوبية والأدبية تماست مع نظرية الاتصال من خلال الاتصال الأدبي الشفهي، والاتصال الأدبي الكتابي ومدي تأثير كل وسيلة منهما في النص الأدبي والمعالجة النقدية ، وقد تبلورت أبعاد التباين في المستويين الشفهي والكتابي في النصوص الأدبية من خلال المرسل (المبدع) في الجوانب التالية :

1 - الاتصال الأدبي الشفهي يعتمد على الصوت بينما الاتصال الأدبي الكتابي يعتمد على الخط(46). وهذا ما عبر عنه الجاحظ أيضاً منذ القديم عندما قال «اللسان مقصور على القريب الحاضر، والقلم مطلق في الشاهد والغائب، وهو للغائب الحائن مثله للقائم الراهن. والكتاب يقرأ بكل مكان ويدرس في كل زمان، واللسان لا يعدو سامعه ولا يتجاوزه إلى غيره»(47).

2 - يعتمد «الاتصال الأدبي الشفاهي على حضور المرسل والمستقبل. أما في الاتصال الكتابي فإن المرسل والمستقبل يتبادلان الحضور والغياب» على فرض أن الحضور هنا حضور

مادي وليس تخيلي ولكن على المستوى التخيلي يجوز الاتصال الشفاهي حضور المرسل وغياب المستقبل أو حضورهما معاً، أو غيابهما معاً اعتماداً على التسجيل الصوتي القصدي[48].

3 - اعتماد الاتصال الشفهي على السمع واعتماد الاتصال الكتابي على البصر، ذلك أن السمع هو حاسة تلقي الصوت أما البصر فهو حاسة تلقي الخط وتختلف هاتان الحاستان في طريقة التلقي والإدراك فبينما التلقي البصري يقتضي ابتعاداً عن الصورة فإن التلقي السمعي يقتضي اقتراباً من الصوت[49]. إذن لابد للعين من مسافة تفصلها عن موضوع رؤيتها، فإذا التصق الموضوع بالعين فهي لن تتمكن من رؤيته، أما الأذن فعلى العكس من ذلك، تستلزم القرب، وكلما ازداد الصوت اقتراباً كان سمعها أرفع، العين حاسة المسافة والابتعاد والانفصال، أما الأذن فحاسة المباشرة والقرب والاتصال[50].

4 - التلقي البصري في الاتصال الكتابي يفرق الصورة لأن القارئ ينظر في أكثر من اتجاه كما يجمع أشتات الصورة ويكونها، أما التلقي السمعي في الاتصال الشفهي فإنه يجمع الصورة عن طريق استجماع الصوت من كل اتجاه في الوقت نفسه كي يشكل الصورة السمعية أو الصوتية ذلك أن «المثال الذي يسعى البصر للتوصل إليه هو في العادة الوضوح والتميز، أي فصل المكونات بعضها عن بعض، أما المثال الذي يسعى السمع للتوصل إليه في المقابل فهو الائتلاف أي التجميع[51].

على أن الاتصال الأدبي قد يعتمد على الأمرين معاً الشفهي والكتابي، مثل تلقي الشعر الجاهلي فهو في الأصل شعر شفاهي لكن

تحول إلى شعر كتابي بعد ذلك عن طريق عملية التلقي التي تمت بعد ذلك لا سيما عصر التدوين أو قد يحدث العكس أن ينشأ النص مكتوباً ثم يحول إلى نص منطوق مثل بعض القصائد التي تلقي في المحافل المختلفة أو في الوسائل الإعلامية المسموعة أو غيرها.

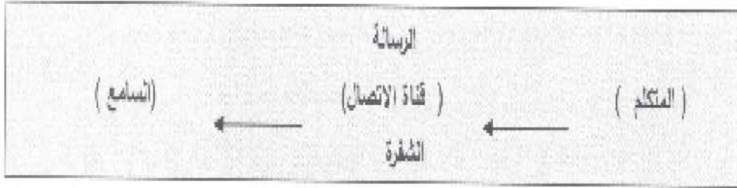
وفي مثل هذا النمط من الاتصال الأدبي الممزوج شفاهياً وكتابياً تحدث بعض الفوارق بين النصين خلال عملية الانتقال من الشفاهي إلى المكتوب أو العكسي وهذا التباين يتمثل أحياناً في التشكيل السياقي أو الصوتي الذي بدوره ينعكس على السياق الدلالي لعملية الاتصال.

ومن ثم يمكن القول إن اللسانيات الأسلوبية الحديثة قد اقترنت بالاتصال الشفاهي حيناً والمكتوب حيناً آخر من خلال مقتضى الحال استناداً إلى التراكيب الصوتية والسياقية . فعلى المستوى الصوتي نجد ابن سنان اشترط لفصاحة الصوت وجودته عدة شروط منها أن يكون تأليف اللفظة من حروف متباعدة المخارج ، وأن نجد لتأليف اللفظة في السمع حسناً ومزية على غيرها وإن تساوياً في التأليف من الحروف المتباعدة كما أنك تجد لبعض النغم والألوان حسناً يتصور في النفس ويدرك بالبصر دون غيرها مما هو من جنسه[52].

****

وتتبلور العلاقة بين البلاغة والاتصال عند العديد من الدارسين المحدثين فيرى الدكتور تمام حسان «أن المعنى اللغوي للفظ البلاغة فرع على معنى الإبلاغ أو التوصل الذي هو موضوع من موضوعات

علم الاتصال، ولو أننا رجعنا إلى النموذج الذي وضعه ياكيسون لأركان عملية الاتصال فلربما كان ذلك عوناً لنا علي فهم المقصود بالبلاغة فالنموذج كما يلي:



دعنا نفهم السياق جدلاً بأنه «المقام» والرسالة بالنص أو العبارة، وقناة الاتصال مثلاً بالمشافهة والشفرة بالمعنى المقصود. إذاً صح لنا هذا فمن الممكن تحديد البلاغة بأنها عمل المتكلم على إيصال الشفرة إلى السامع بواسطة رسالة منطوقة خلال قناة اتصال مسموعة في مقام معين وربما أضفنا جهد السامع في حل الشفرة»[53].

وربط شكري المبخوت بين البلاغة العربية ونظرية التواصل الأدبي من حيث مدى عناية النقاد والبلاغيين العرب بالمتلقي أو السامع أو المستقبل للنص مبرزاً المفاهيم البلاغية التي تربط نجاح عملية الكلام البليغ بالتواصل الأدبي، وأشار الدكتور محمد العمري إلى أهمية فكرة مراعاة المقام والحال في البلاغة العربية بوصفها عنواناً للعلاقة بين الخطيب والمستمع، فالبلاغيون العرب وإن لم يهتموا كثيراً بالدراسة النفسية والأخلاقية للمرسل والمتلقي حاولوا أن يدرجوا تحت عنوان المقام والحال ملاحظات كثيرة فيما ينبغي للخطيب أن يكون عليه أو يراعيه من أحوال المستمعين[54].

ويشير إلى هذا الربط أيضاً الدكتور صلاح فضل من خلال معالجته لمفهوم التداولية حيث يرى أنها العلم الذي يعني بالعلاقة بين بنية النص وعناصر الموقف التواصلي المرتبطة به بشكل منظم مما يطلق عليه سياق النص ... ويأتي مفهوم التداولية هذا ليغطي بطريقة منهجية منظمة المساحة التي كان يشار إليها في البلاغة القديمة بعبارة مقتضى الحال وهي التي أنتجت المقولة الشهيرة في البلاغة العربية لكل مقام مقال[55].

وعني بهذه العلاقة أيضاً الدكتور سعد مصلوح في معالجته لفكرة مقتضى الحال عند السكاكي حيث رأى انها تعد مشروعاً طيباً يمكن الانطلاق منه وإعادة النظر فيه لصياغة طراز يتسم بالدقة والشمول في ضوء نظرية الإبلاغ الأدبي واللسانيات النفسانية والاجتماعية[56].

وهكذا نجد أن العديد من الدارسين المعاصرين العرب في مجال الأسلوبيات واللسانيات والخطاب البلاغي فطنوا إلى أهمية هذه الدراسات في الاتصال الأدبي.

****

3-2. الدرس النقدي الحديث:

أما في الدرس النقدي الحديث فتعد المدرسة الشكلية الروسية من أولى المدارس النقدية التي عنيت عناية كبيرة بالنص الأدبي والاتصال في العقد الثاني من القرن العشرين، وأحياناً يطلق عليها اسم البويطيقا أو السميوطيقا أو البنيوية الروسية أو السوفيتية، ونشأت أثناء الحرب العالمية الأولى، وكانت معاصرة تقريباً

للمرحلة الباكرة من النقد الجديد واللسانيات السوسيرية، وقد تأثرت النظرية الفرنسية ذاتها بالشكلية الروسية وبنيوية براغ تأثراً كبيراً «فقد ابتكر مصطلح البنيوية Structuralism رومان ياكبسون أحد أعضاء الشكلانيين في موسكو وحلقة براغ الألسنية بعد ذلك. وتكونت هذه الجماعة من مجموعتين : الأولى : مجموعة حلقة موسكو الألسنية في سنة 1915م وكان على رأسهم رومان ياكبسون وبيوتر بوجاتريف Piotr Bogatyrev (عالم فولكلور) وفلاديمير بروب Vladimir Propp (عالم فولكلور) وجريجوري فينوكور Grigori Vinokur (آلسني) وأوسيب برك Osip Brik وبوريس توماشيفسكي Boris Tomashevsky والثانية جماعة الأوبوياز وتكونت من دراسين في الأدب واللغة»[57].

وشمل تاريخ هذه الجماعة مرحلتين الأولى من 1915-1920م والثانية من 1921-1930م، وأخذت على عاتقها رفضها لاختصار تنوع الفن في نسق تفسير واحد واستمرت في الاستجابة المثيرة للفن والأدب. وفي المرحلة الثانية انتشرت الشكلانية خارج الاتحاد السوفيتي في أوروبا وزاد انتشارها من الحرب العالمية الثانية ، وتطورت الرؤية النقدية لهذه الجماعة من النظرة إلى العمل الأدبي منعزلاً عن السياق إلى النظرة للنص الأدبي متفاعلاً مع كل السياقات المختلفة ولذلك يرى تينانوف «أن وحدة العمل الأدبي ليست كياناً مغلقاً ومتماثلاً ولكنها تكامل ديناميكي واضح والعلاقة التي توجد بين عناصرها ليست علامة تساو أو إضافة استاتيكية ولكنها علامة الترابط والتكامل الدنيامنيكية»[58].

وكلما حاول نقاد الشكلانية وضع أبعاد جديدة لتطوير النظرية وجدوا معارضة من النظام الماركسي الحاكم آنذاك. فقد حاولت

هذه الجماعة أن تنطلق من داخل النص وأنظمته انطلاقة تكاملية من خلال النسق الأدبي ولذلك «اقترح ياكبسون وتينانوف في عام 1928م انطلاقة جديدة للشكلانية في مجموعة من الفرضيات المحكمة رياضياً رفض الموقعون Signataries الشكلية النظرية Doctrinaire Formalaism التي فصلت السلسلة الجمالية عن مجالات الثقافة الأخرى مثلما رفضوا التعليل الميكانيكي الذي أنكر الدينامية الداخلية لواقع كلٍ إنسان وخصوصيته وأعلنوا أن تاريخ الأدب يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالسلسلة التاريخية الاخري وتتميز كل سلسلة بقوانين بنيوية خاصة ومن المستحيل ترسيخ الربط بين السلسلة الأدبية ومجموعات الظواهر الثقافية الأخرى بدون التساؤل حول هذه القوانين. إن دراسة نظام الأنظمة System of System مع تجاهل القوانين الداخلية لكل نظام بمفرده خطأ منهجي فادح. ولسوء الحظ لم تستكشف احتمالات هذا الاتجاه الجديد للشكلية ، لأن النظام الستاليني انتقد النظرية وأدائها وفرض الصمت التام على مؤيدي النظرية. ومع هذا بقي المفهوم الذي يري أن الثقافة يمكن اعتبارها نظام الأنظمة سمة مهمة في مجال النظرية البنيوية التي نشأت حديثاً وتطورت على يد ياكبسون في براغ[59].

وهكذا كانت معايير التحديث في هذه النظرية عند هذه الجماعة لا سيما رواد المرحلة الثانية إرهاصا بانطلاق النص وخروجه من بوتقة الذات إلى الآخر، أي إلى المتلقي بدلاً من الانكفاء على المؤلف ومكوناته النفسية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية مثلما أرادت الأنظمة الحاكمة في الاتحاد السوفيتي آنذاك ، إنهم يريدون أن ينطلقوا للآخر من داخل النص وأنظمته وليس العكس. وهذا ما تطور فيما بعد بعد الحرب العالمية الثانية عندما تطورت دراسات

سيميوطيقا الأدب والسينما والفن والثقافة، وكانت في جزء منها محاولة لتطوير سيموطيقا الثقافة فضلا عن بعض القراءات التي تحاكي النص الأدبي في علاقته بالسياق الثقافي ، الذي يشكل القارئ فيها جزءاً من هذا السياق. بل إنها فتحت المجال لمدرسة النقد الجديد في الانفتاح على الأنساق الثقافية للنص على الرغم من أن مصطلح النقد الجديد أطلق على جماعة معينة من النقاد والمنظرين في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين بعد أن نشر جون كرورانسون John Croweranson كتابه النقد الجديد The New Criticism.

نقول على الرغم من ذلك إلا أن رواد هذه الجماعة النقدية لم يقدموا نظرية واحدة متجانسة برغم اشتراكهم في بعض القواعد والفرضيات وانقسموا إلى عدة جماعات نقدية ومنها جماعة «أطلق عليها النقد المعملي» Practical Criticism وارتبطت باسم رتيشاردز J.A. Richards وآخرين وكانت نظريته نظرية لغوية بصورة أساسية، وقد تبنى في مناقشته لوظيفة الأدب مقاربةً لفحص سيكولوجية القارئ واستجابته العصبية للنص كوسيلة لخلق الانسجام بين عقل القارئ وشعوره في عملية إدراكه لمعنى النص، وافترض ريتشاردز في النقد العلمي دراسته التي كتبها في 1929م عن الكيفية التي يقرأ بها القراء الشعر بالفعل، تلازم أربعة أنواع من المعنى الفهم Sense (الشيء الذي يتم الكلام عنه) الشعور feeling (موقف المتكلم من الشيء الذي يتم الحديث عنه) النغمة Tone (موقف المتكلم من المستمع) والهدف Intention (التأثير الذي يرغب المتكلم في تعزيزه) وصار هذا التقسيم للمعنى بأجزائه الأربعة والمحتمل في كل ما ينطق به الإنسان ومن ثم في النصوص

الشعرية أيضاً إستراتيجية أساسية في تطبيق النقد الأدبي وبصورة كبيرة في تدريس هذا التطبيق في انجلترا[60].

وهنا يتضح أن النقد المعملي يعد في طليعة المدارس النقدية الحديثة التي أشارت إلى أهمية المتكلم والمتلقي في فض مغاليق المعنى.

على أن النقد الجديد كان صارماً فيما يتعلق بدور المتلقي، فقد رأوا من الضروري ألا يخضع النص لأهواء القارئ ومزاجيته أو أحواله النفسية والاجتماعية وغيرها بل «يفترض النقد الجديد لضمان ثبات النص الشعري وجود متلقيين أثنين له. الأول هو المتلقي المزعوم Ostensible أو الظاهري Apparent سواءً أكان المحبوب أو ذات المتكلم، أو الأمة... إلخ. أي أنه المخاطب الظاهري في الكلام أو الشخص الحقيقي الذي يتحدث إليه المتكلم ، والثاني القارئ المثالي Idealised reader وهو القارئ الذي تخيله الشاعر كمتلق للنص الشعري ويدرك هذا القارئ البنيات والاستراتيجيات التي تعمل في النص[61].

ونستطيع القول إن نظرية النقد الجديد اهتمت بالعمل الأدبي من ثلاث زوايا هي العمل في حد ذاته، والعمل في علاقته بالفنان، والعمل في علاقته بالقارئ. فمن الزاوية الأولى يعتبر العمل معادلاً موضوعياً للإحساس وليس الإحساس نفسه، ومن الزاوية الثانية التي تعني بعلاقة المبدع بعمله، فإن الإبداع الفني ليس تعبيراً عن شخصية بل هو تحويل عدد لا يحصى من الخبرات والمشاعر التي تأثر بها المبدع في حياته إلى شكل أو مركب جديد يختلف تماماً عن الخبرات والمشاعر التي استمد منها مادته الخام ، التي تمر بتفاعلات كيماوية تجعلها مركباً جديداً ، وكأن عقل الفنان وحسه

وخبرته بأصول الصنعة الفنية بمثابة بوتقة تنصهر فيها هذه المادة الخام فتتخلص من الرواسب والشوائب، وتعاد صياغتها لتتحول إلى مركب جديد لم يكن موجوداً من قبل. ومن الزاوية الثالثة التي تتمثل في علاقة العمل الفني بالقارئ فإن نظرية النقد الجديد ترى أن هذا العمل كلي يحقق الأثر المطلوب فإنه يجب أن يجسد الإحساس المجرد إلى كيان محسوس يستطيع القارئ أن يلمسه كما يستطيع العمل الفني أن يعادل الإحساس ولا تقتصر مهمته على نقله فحسب، وبالتالي فإن الإحساس الذي يثيره الفن يختلف عن الإحساس الذي تثيره الحياة، لأن الفن يثير إحساساً جمالياً يهدف إلى إعادة التناغم المفقود إلى نفس المتلقي، أما الإحساس الذي تثيره الحياة فهو عضوي وعرضي وقد يسبب الاضطراب والقلق لصاحبة. إن الفن يمنح التلقي فرصة التحكم في الإحساس والاستمتاع به. أما الحياة فتجعل الإحساس يتحكم في المتلقي، وإن لم تتم ترجمة الإحساس إلى معادل موضوعي متجسد ومتكامل فإن هذا الإحساس ينتقل إلى المتلقي بكل شوائبه ورواسبه وبذلك يفقد العمل الفني دوره ويصبح غير ذي معنى»[62].

وهكذا نجد أن دور المتلقي في مدرسة النقد الجديد دور محوري لكنه مشروط بمعايير دقيقة أهمها أن يجسد العمل المعادل الموضوعي من خلال المبدع الذي يجسد إحساسه بالواقع والحياة في شكل فني معادل لطبيعة هذا الواقع دون مغالاة، ويستطيع نقل هذا الإحساس إلى المتلقي بنفس الكيفية التي أحسها المبدع.

ولذلك فإن دور المتلقي في النقد الحديث تشكلت إرهاصاته مع ميلاد النقد الجديد سواءً في الأدب الأمريكي مع مطلع القرن

العشرين أو الأدب الفرنسي في النصف الثاني من القرن نفسه. على الرغم من وجود بدايات مبكرة في أواخر القرن التاسع عشر سواءً في أمريكا أو انجلترا، لكن ملامح هذا النقد الجديد ومعاييره النقدية والجمالية برزت في مطالع القرن العشرين. وكانت مواكبة ومتقاربة زمنياً للمدرسة الشكلانية الروسية.

ومع تحول الدرس النقدي من مرحلة النقد المضموني الذي يعني بالمؤلف وحياته في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين لاسيما النقد الماركسي والمناهج النقدية التقليدية كالمنهج الاجتماعي وغيره. إلى مرحلة النقد النصي عند مدرسة النقد الجديدة والشكلية الروسية ومدرسة موسكو – تارتو ومدرسة براغ ومدرسة ييل وغيرها من المدارس النقدية التي جعلت النص محوراً لها. نشأت مدارس نقدية حديثة في النصف الثاني من القرن العشرين تعني بالقارئ مثل نظريات استجابة القارئ، ونظريات التلقي عند إنجاردن وياوس وآيزر وغيرهم.

وتعد المقالات التي كتبها امبرتوايكو سنة 1959م وجمعها في كتابه دور القارئ سنة 1979م من أوائل المقالات النقدية التي عنيت بدور القارئ في النص وفيها يتمرد ايكو على المعايير النقدية لمدرسة النقد الجديد ويحملها كل العلل النقدية التي سادت في تلك الآونة. ويهتم اهتماماً فائقاً بالقارئ ويرى أن تفاعلهما معاً يحدث تركيزاً قوياً على العمل الأدبي وفض مغاليقه وكشف جمالياته.

وتوالت الدراسات العديدة التي تعني بالقارئ في الدرس النقدي، ومنها دراسات جين ب. تومبكنز عن «نقد استجابة

القارئ» ووالكرجبسون «المؤلفون والمتكلمون والقراء الصوريون» وجيرالد برنس عن «مقدمة لدراسة المروى عليه»، وفولفجانج آيزر عن «عملية القراءة مقترب ظاهرتي» وستانلي إي. فش «الأدب في القارئ: الأسلوبية العاطفية» وديفيد بليتش عن الافتراضات الابستمولوجية في دراسة الاستجابة وغيرها(63).

وتطورت هذه النظرية في الأدب الأوربي مقترنة بنظرية التلقي عند روبرت هولب Robert Holub في كتابه «نظرية التلقي Reception Theory» في النصف الثاني من العشرين لاسيما مرحلة الستينيات، لكنها هيمنت على الساحة النقدية خلال النصف الثاني من العقدين السابع والثامن من القرن العشرين، على أنها جاءت امتداداً لنظريات نقدية سابقة عليها منذ أرسطو وحتى مرحلة تشكلها في نهايات القرن الماضي عند رومان إنجاردن، وهانز روبرت ياوس وفولفجانج آيزر، لكن هذه النظرية أولت عناية كبيرة بالمتلقي أكثر من المبدع والنص والارتداد العكسي(64).

وتطورت هذه النظرية في الأدب الفرنسي خطوة أخرى عند إيمانويل فريس في كتابه «قضايا أدبية عامة، آفاق جديدة في نظرية الأدب» وهو أستاذ في الأدب الفرنسي في جامعة سيرجي بونتواز وله العديد من الدراسات الأدبية ، وناقش في محور مستقل في هذا الكتاب قضية الاتصال الأدبي ليس من حيث كونها نظرية أدبية ولكن من كونها قضية تتعلق بآليات الاتصال العام وطغى على هذا المحور المفهوم النظري للقضيتين(65).

****

ثم انتقلت هذه النظريات إلى النقد العربي منذ الثمانينيات من القرن العشرين وحتى وقتنا الراهن نذكر منها على سبيل التمثيل دراسات كل من فاضل ثامر عن «اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث»سنة 1994م، وبسام قطوس عن «استراتيجيات القراءة التأصيل والأجراء النقدي» سنة 1998م، وحميد لحمداني عن «القراءة وتوليه الدلالة» سنة 2003م، ومحمد شبل الكومي عن «المذاهب النقدية الحديثة» سنة 2004م، ومحمد إقبال عروي عن «مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي»(66). ونسيمة الغيث «البؤرة ودوائر الاتصال» سنة 2000م، وغيرها. وبشرى موسى صالح في «نظرية التلقي أصول وتطبيقات».

ولسنا بصدد عرض لهذه الأعمال أو معالجة لها من حيث قربها أو بعدها من نظرية التلقي. ولكننا بصدد توضيح مدى تأثر الدراسات النقدية العربية المعاصرة بنظريات التلقي في الغرب، ومدى شيوعها في الدرس النقدي المعاصر، لكن الشيء الذي يمكن الاطمئنان إليه أن جل هذه الدراسات النقدية العربية لم تعالج الرؤية الفلسفية التي انطلقت منها نظريات التلقي في الدرس الأوربي المعاصر ومدي توائمها مع الدرس النقدي العربي المعاصر. وأخذت على عاتقها نقل مفاهيم هذه النظريات وتطبيقها تطبيقاً محضاً على النصوص الأدبية العربية أو الاكتفاء بترجمة مصطلحاتها كما هي في الدرس الأوربي أو خلط بعض مفاهيمها وعدم استيعابها جيداً من خلال إطلاق قراءة على أية دراسة أو مقال أو بحث منشور دون الاستناد إلى آلية منهجية لمعالجة هذه القراءة.

ومن هنا نحاول الانطلاق من هذا الطرح القرائي - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - إلى طرح الرؤية النقدية التي نراها مناسبة لمعالجة النص الأدبي معالجة شمولية تنطلق من المرسل وصولاً على الارتداد العكسي.

ثانياً - المعطيات:

يعني بالمعطيات الثوابت والأسس المعيارية التي انطلقت منها النظرية وشكلت أبعادها وجوانبها فعلى الرغم من أن نظرية الاتصال الأدبي ترتبط بالفكر الأدبي منذ فجر التاريخ، لأن الشاعر أو القاص أو المسرحي أو الروائي أو الفنان التشكيلي أو غيرهم ارتبط النص عنده بالمتلقي وتأثر خطابه الأدبي بثقافة المتلقي، نقول على الرغم من ذلك إلا أن نظرية الاتصال الأدبي تطورت فنياً ودلالياً ونقدياً ولغوياً وأدبيا وإعلامياً واجتماعياً في العصر الحديث لاسيما القرن الأخير. وكانت رؤية انجاردن وياوس وآيزر هي أكثر الرؤى تحليلاً وشمولاً لآليات التلقي.

ولسنا بصدد العرض التاريخي لهذه النظرية عند هؤلاء لكن لابد من الوقوف عندهم لأن نظرية الاتصال الأدبي ارتكزت في كثير من المفاهيم النقدية على معالجتهم ، على أن هذا الارتكاز لم يغفل الرؤية الشمولية للمعالجة النقدية التي هي في ظننا محور نظرية الاتصال الأدبي التي تتجاوز نقاط القصور التي شابت المعالجات النقدية المرتكزة على آليات التلقي دون غيرها. ومن ثم نستطيع تقسيم المعطيات الي قسمين:

الأول: المعطيات التكوينية.

والثاني: المعطيات الشمولية.

2-1. المعطيات التكوينية:

لعله من نافلة القول أن نذكر أن مصطلح التلقي كمصطلح نقدي ارتبط بالنظرية الفلسفية التي أنتجته، فإذا كانت الفلسفة الوضعية أفرزت البنيوية فإن الفلسفة الظاهراتية المعاصرة هي التي أفرزت نظرية التلقي. «وأغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتية الظاهراتية جاءت عن طريق أعلامها وأبرزهم هو سرل، وانجاردن وقد تحولت إلى أسس نظرية ومفاهيم ومحاور إجرائية، وبذلك أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي، ولا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة لها، فاتخذت هذه الأفكار التي بثها أعلامها طريقها في النظريات المتجهة نحو القارئ ولاسيما نظرية «التلقي»[67]. التي تعد المفتاح المكون لنظرية الاتصال.

ونتيجة لتطور هذه الفلسفة فقد تطور تبعاً لذلك مفهوم التلقي لأنه ينحدر من الفينومينولوجيا أو الفلسفة الظاهراتية المعاصرة. ويعد مفهوم التعالي ابرز المفاهيم المنبثقة من الفكر الظاهراتي واكثرهم ارتباطاً بالتلقي وقصد به هوسرل «أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضاً في الشعور أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص»[68].

ويعني ذلك أن إدراك المعاني قائم على خلاصة الفهم الفردي الخالص ونابع من الطاقة الذاتية لهذا الفهم. ولكن عند هوسرسل اقترن هذا المفهوم بالفلسفة أكثر من الأدب. وعندما جاء انجاردن تلميذ هوسرل طور هذا المفهوم «التعالي» وجعله يرتبط بالعمل الأدبي ومعناه «فالمعنى الأدبي عنده يستند إلى بنيتين: ثابتة ويسميها

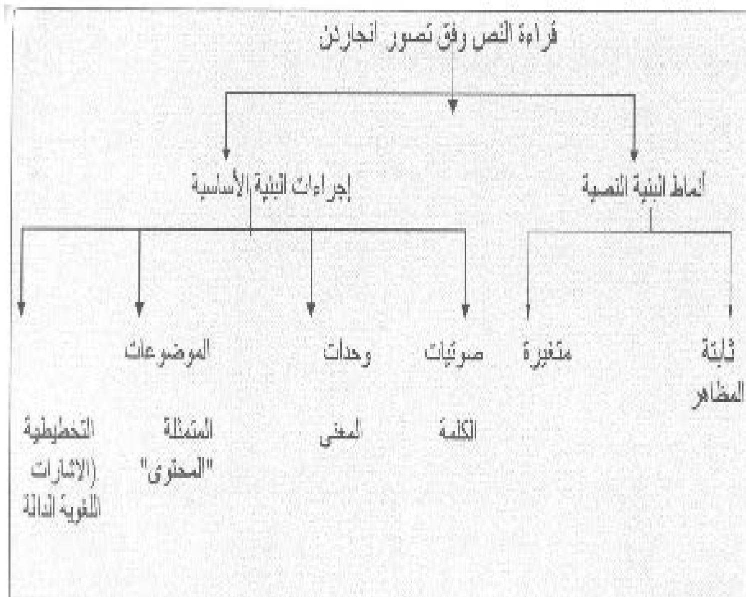
نمطية وهي أساس الفهم وأخرى متغيرة ويسميها مادية، وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي فالمعنى هو حصيلة للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم ، وهذا التعديل الذي أوجده انجاردن أصبح مرتكزاً أساسياً لأغلب الاتجاهات التي تنضوي تحت رداء هوسرل وهيدجر، وسارتر، وميرلوبونتي جادامير»[69].

ويأتي مفهوم القصدية ليكون المفهوم الثاني المؤثر في جماليات التلقي ضمن المفاهيم الظاهراتية، ويعني بالقصدية الشعور القصدي أو الآني، أي الذي يتشكل في اللحظة الآنية «فالمعنى لا يتكون في التجربة والحساب والمعطيات السابقة وما إلى ذلك من معايير هي قوام التفكير الحتمي وفلسفة كانط الوضعية بل يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني بإزائه»[70].

وهذا المفهوم القصدي الذي طرحه هوسرل ربما يكون اقرب إلى العمل الفني منه للعمل الأدبي على حد تعبير انجاردن الذي اختلف مع أستاذه ووجد أن الموضوع القصدي ينطبق على العمل الفني وحده وليس على الموضوعات الطبيعية والواقعية ، فرأى أن مثالية هوسرل ترى العالم الواقعي وعناصره موضوعات قصدية خالصة قوامها الوعي الخالص الذي يؤسسها وحول انجاردن بذلك مفهوم القصدية من طابعة المثالي المجرد إلى حقيقة مادية يمكن تحديدها إجرائياً من خلال تأمل الطبقات التي تتشكل منها بنية العمل الأدبي، وأدرج الإدراك أو طاقة الفهم ضمن بنية العمل الأدبي مشكلة استراتيجية جديدة للفهم تحمل الطابع الظاهراتي للجمالية»[71].

ووفق هذا المفهوم عند انجاردن فإن «طبقات البنية الأدبية ترتبط ببعضها بعلاقات من جهة وترتبط بمدرك العمل الأدبي من جهة أخرى ، وما يمنح الإدراك طابعة الموضوعي هو المعرفة بالمقومات الأساسية لبنية العمل الأدبي، فإدراك الظاهرة الأدبية بقصدية انجاردن قائم على عامل يوجد في ذاتها وآخر يوجد خارج ذاتها»(72).

ومن ثم «فإن العمل الأدبي عند انجاردن تتكون بنيته الأساسية من أربع طبقات هي؛ طبقة صوتيات الكلمة، وطبقة وحدات المعنى، وطبقة الموضوعات المتمثلة وطبقة المظاهر التخطيطية»(73). والشكل التوضيحي التالي يوضح آليات تلقي النص وفق تصور انجاردن؛



****

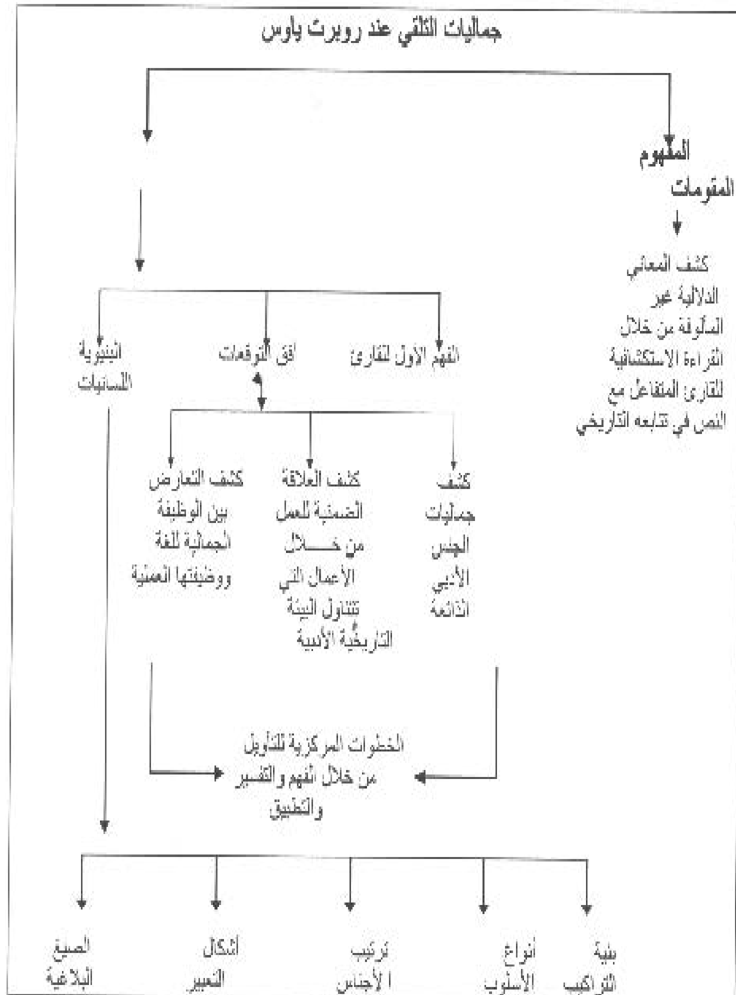
ثم تطورت نظرية التلقي عند هانز روبرت يارس لكونه من المعنيين بالعلاقة بين الأدب والتاريخ وعالج مفهوم التلقي ورأي أنه يعني بكشف المعاني الدلالية غير المألوفة من خلال القراءة الاستكشافية للقارئ المتفاعل مع النص في تتابعه التاريخي.

أما أفق التوقعات عنده فيعتمد على ثلاثة مقومات هي: المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبي الذائعة، والعلاقة الضمنية للعمل من خلال الأعمال التي تتناول البيئة التاريخية الأدبية، والتعارض بين الخيالي والواقعي أو بين الوظيفة الجمالية للغة ووظيفتها العملية[74]، ومن ثم فإن البعد الجمالي يتضح من خلال الفرق بين أفق التوقعات والعمل الأدبي.

ويستند ياوس أيضاً إلى اللسانيات النصية في كشف الأبعاد الجمالية للنص يقول: «إن العملية العقلية في تلقي نص ما ليست بحال من الأحوال في الأفق الأوليّ للتجربة الجمالية مجرد مجموعة اعتباطية من الانطباعات الذاتية المجردة، ولكنها بالأحرى انجاز لتوجيهات بعينها في عملية إدراك موجهة يمكن فهمها وفقاً لدوافعها الأساسية وإشاراتها المثيرة، كما يمكن كذلك وصفها عن طريق اللسانيات النصية»[75].

وتستند اللسانيات النصية عنده إلى بنية التراكيب وأنواع الأسلوب وترتيب الأجناس الأدبية، وأشكال التعبير، والصيغ البلاغية. وهو بذلك يستند في الأبعاد الجمالية إلى اللسانيات البنيوية كما هي عند رومان ياكبسون ويوري تنيانوف من حيث أن الأدب ضرب من علم قواعد النحو وعلم التراكيب، له علاقاته

الخاصة الثابتة مثل ترتيب الأجناس الأدبية وأشكال التعبير وأنواع الأسلوب والصيغة البلاغية. والشكل التالي يوضح جماليات التلقي عند روبرت ياوس:



لكن هذه النظرية تأخذ بعداً أكثر تطوراً عند فولفجانج أبرز من خلال دراسته لمستويات التفاعل بين النص والقارئ، أي أنه لم يعن بالمتلقي فحسب مثلما فعل انجاردن وياوس لكنه عنى أيضاً بالنص. ومن ثم تستند رؤيته للتفاعل بين النص والقارئ إلى عدة أركان أساسية هي :

1 - خاصية النص القابل للقراءة.

2 - استكشاف المعنى.

3 - القارئ الضمني.

4 - إستراتيجية القراءة.

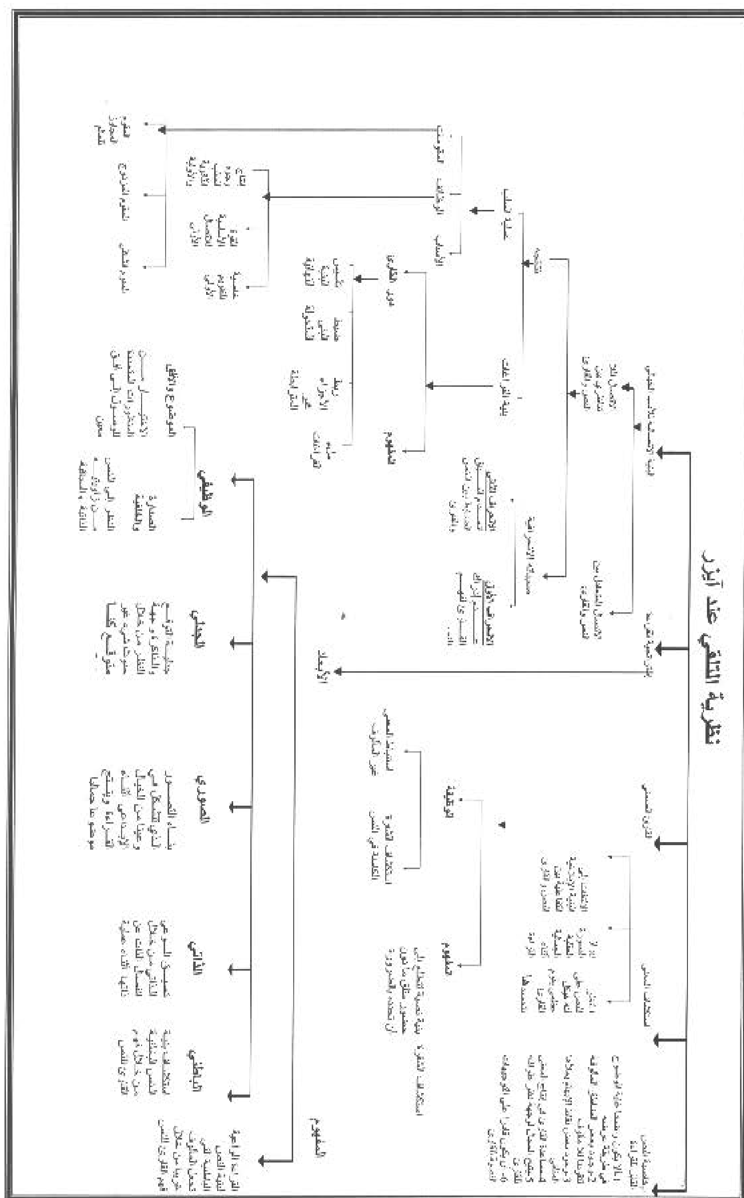
4 - البنية الاتصالية للأدب الخيالي(76).

ففي الخاصة النصية نجده يضع شروطاً للنص القابل للقراءة منها ألا يكون النص واضحاً غاية الوضوح في طريقة عرضه، ووجود بعض المناطق المألوفة التي تقودنا إلي غير المألوف ومتعة القارئ تبدأ عندما يكون هو نفسه منتجاً ويساعده النص على هذه الأولية الإنتاجية ، واعتماد النص على بعض نقاط الإبهام أو الفجوات التي يملؤها المتلقي. وأن يتيح النص المجال لوجهة نظر طوافة لدى القارئ، والنظر إلى النص على أنه من إنشاء القارئ . وقد اقترب آيزر بهذه المفاهيم من النقد الجديد أو النص الأمريكي حتى أنه شاع في أمريكا أكثر من نظريات دالاس مارتن.

ويناقش في قضية استكشاف المعنى النظر إلى النص على أنه هيكلية عظمية يقوم القارئ بتجسيدها لإبراز الصورة الجمالية أثناء القراءة، «والقارئ الضمني عنده يعني بالبنية النصية التي تتطلع إلى حضور متلق ما دون أن تحدده بالضرورة، ووظيفته هي استكشاف الشفرة الكامنة في النص واستنباط المعنى غير المألوف.

واستراتيجية القراءة عنده تقوم على عدة أبعاد هي البعد الباطني، والذاتي، والصوري، والجدلي، والوظيفي. أما البنية الاتصالية عنده فإنها تنقسم إلى اتصال متعادل بين النص والقارئ، وغير متعادل ويناقش مفهوم ومسببات كل قسم منها.

ولعل الشكل التالي يوضح عناصر نظرية التلقي والتفاعل بين القارئ والنص عند آيزر:


نظرية التلقي عند آيزر

2-1. المعطيات الشمولية:

ويعني بها الأسس الكلية المعيارية التي تشكل نظرية الاتصال الأدبي بداية من المبدع مرورا بالنص والقارئ عبر الوسيلة الاتصالية ونهاية بالارتداد العكسي بغية المعالجة الشمولية للنص الأدبي .

ولعلنا لا نبعد عن الحقيقة حين القول إن نظرية الاتصال الأدبي التي نحن بصدد معالجة أبعادها ووضع أسسها وتراكيبها خرجت من معطف نظرية التلقي الآيزرية - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - لاسيما ما يتعلق منها بجانب التفاعل بين القارئ والنص أو ما أطلق عليه بالبنية الاتصالية للأدب الخيالي. علي أن نظرية الاتصال الأدبي من جانبنا أضافت ثلاثة أبعاد هي :

بعد المؤلف أو المنتج للنص وهو ما أهملته معظم نظريات التلقي في الدراسات النقدية ، وبعد الوسيلة الاتصالية سواءً أكانت مخطوطة أم مطبوعة أم إلكترونية، أم مسموعة أم مرئية ...الخ. وبعد الارتداد العكسي ، وهو المحور المركزي لتناسل النصوص النقدية أو الإبداعية أو المرتدة لو ـ جاز لنا استخدام هذا التعبير. ومن ثم نستطيع القول إن نظرية الاتصال الأدبي تتشكل من خمسة أركان أساسية متتابعة هي:

1 - المؤلف أو المرسل أو المنتج للنص:

وهذا الركن تتسم معالجته من زاويتين، الأولى : الرؤية التكوينية للمبدع أو الناقد أو المنتج أو المرسل وهذه الرؤية تتشكل من خلال الجوانب النفسية والاجتماعية والثقافية والدينية

والحضارية التي شكلت وعي المبدع أو المنتج للنص. والزاوية الثانية هي علاقة الذات المبدعة بالموضوع بالنص الإبداعي .

2 - **النص = الرسالة**: ويتم معالجة النص من خلال ثلاثة أبعاد هي :

- الخاصية النصية وهي تقترب من الخاصية النصية التي وضعها آبزر.
- التفاعل النصي: وينقسم إلى تفاعل داخلي (تناص) تفاعل خارجي (نصي+قارئ).
- البنية النصية: وتنقسم من حيث النوع إلى قسمين هما . البنية السيسونصية والبنية السيكولونصية ، ومن حيث المستويات تنقسم إلى المستوى الداخلي ويعني بتتابع البني الداخلية للنص والمستوي الخارجي ويعني بتتابع البنى الخارجية من خلال قراءة النص المغلق والمنفتح.

3 - **وسيلة الاتصال**: ويعني بها القناة التي تساعد في توصيل الرسالة النصية من المرسل الي المتلقي وقد تكون وسيلة مخطوطة أو مطبوعة أو مسموعة أو مرئية أو غير ذلك .

4 - **القارئ = المستقبل = المتلقي**: وينقسم هذا الركن إلى أربعة أقسام هي:

الأول: دور القارئ ويتمثل في خمسة أدوار هي:

1) استكشاف المعنى من خلال هيكلة النص والصورة العقلية للقراءة والبنية الإبلاغية.

2) ملء الفراغات.

3) ربط الأجزاء غير المترابطة.

4) ضبط البنى المتحولة.

5) تأسيس البنية النهائية.

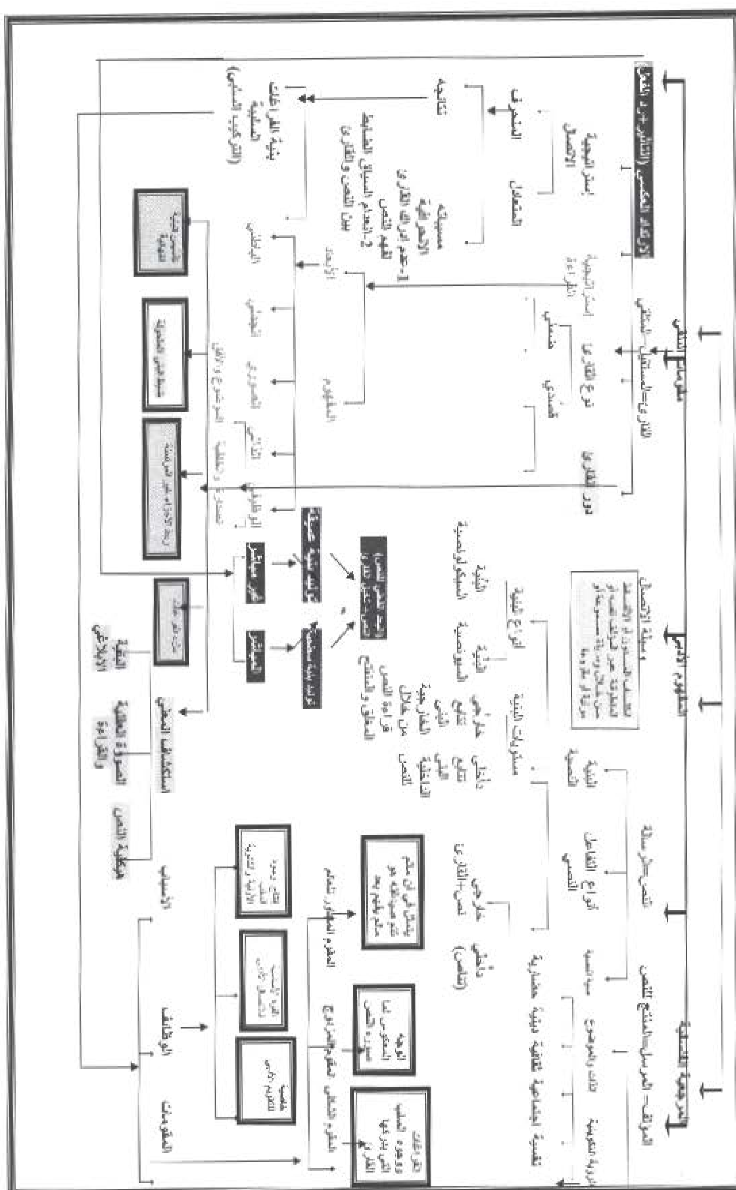
الثاني : نوع القارئ سواءً كان قصدياً أو ضمنياً.

الثالث: إستراتيجية القراءة تنقسم إلى خمسة أبعاد هي البعد الوظيفي والذاتي والصوري والجدلي والباطني.

الرابع: إستراتيجية الاتصال تنقسم إلى اتصال متعادل بين النص والقارئ وآخر غير متعادل أو ما نطلق عليه بالاتصال المنحرف. ويعالج من خلال المقومات والوظائف والأسباب، فالمقومات تعني بالمقدم الشكلي والمزدوج والمجاوز للعالم. والوظائف من خلال التقويم الأدبي والقوة الأساسية للاتصال الأدبي وإنتاج وجوه السلب الأولية والثانوية .

5 - **الارتداد العكسي (التأثير + رد العقل)**: يتولد عن هذا الارتداد مستويان الأول : مباشر من خلال العملية الانعكاسية للبنية السطحية، والثاني: غير مباشر من خلال العملية الانعكاسية للبنية العميقة. وتتشكل هاتان البنيتان من خلال البعد الفعلي للنص وهو بعد يتشكل من (النص + تخيل القارئ).

وسوف نعالج هذه الأركان الخمسة معالجة تفصيلية من خلال المبحث التطبيقي والشكل التالي يوضح الأركان الأساسية للمعطيات الشمولية التي تعتمد عليها نظرية الاتصال الأدبي .



الهوامش

(1) انظر: على سبيل التمثيل : المعجم الوسيط ج 1-2/932، المكتبة الإسلامية، استانبول - تركيا، د.ت.

(2) انظر: جوناثان كالر : النظرية الأدبية ، ترجمة رشاد عبد القادر ، منشورات وزارة الثقافة السورية – دمشق 2004م، ص 9.

(3) نفسه ، ص 24.

(4) انظر : د. مراد عبد الرحمن مبروك. مدخل إلى نظرية الأدب ، دار إشراقات، جدة، المملكة العربية السعودية، 2006م. ص7.

(5) انظر: د. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص 214.

(6) محمد بن طباطبا العلوي : عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب، ط(1)، بيروت، 1982م، ص 11.

(7) د. بشري موسى صالح، سابق، ص 66.

(8) محمد بن طباطبا العلوي، سابق ، ص 10.

(9) ابن طباطبا، سابق، ص 12،13، 14 ، 15، 16، 18 وغيرها.

(10) أبو القاسم الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1944م، ج1، ص21، 23، 25.

(11) د. بشري موسى، سابق، ص 70.

(12) الآمدي: مرجع سابق، ج1، ص 27.

(13) القاضي عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد النجاوي، ط (2)، القاهرة، 1982م، ص 19.

(14) انظر : أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، ص 93، وانظر : إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 206.

(15) انظر : حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

(16) انظر: الجاحظ، البيان والتبيين، الخانجي، القاهرة، 1985م، ج1، ص 138-139 وانظر: د. جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب، 2000م، ص21 وما بعدها.

(17) أبوهلال العسكري: كتاب الصناعتين ص35.

(18) السكاكي: مفتاح العلوم، ط2، ص 95، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، 1990م، وانظر : جميل عبدالمجيد، مرجع سابق، ص 33.

(19) الخطيب القزويني، الإيضاح، ، شرح وتعليق د. محمد عبدالمنعم خفاجي، الشركة العالمية للكتاب، 1989م. ص80.

(20) انظر : السكاكي ، مفتاح العلوم، ص 95، وانظر: محمد العبد، سابق، ص 58.

(21) انظر: د. محمد العبد؛ النص والخطاب والاتصال ، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، 2005م، ص 48.

(22) د. محمد العبد، مرجع سابق، ص 48.

(23) نفسه، ص 49.

(24) نفسه، ص 49.

(25) نفسه، ص 50.

(26) نفسه، ص 73، 83.

(27) نفسه، ص 50.

(28) نفسه، ص 51.

(29) نفسه، ص 51.

(30) نفسه، ص 30.

(31) نفسه، ص 31.

(32) نفسه، ص 282.

(33) نفسه، ص 282.

(34) نفسه، ص 282.

(35) نفسه، ص 283.

(36) نفسه، ص 36.

(37) نفسه، ص 288.

(38) نفسه، ص 291.

(39) نفسه، ص 300.

(40) نفسه، ص 300.

(41) انظر الشكل التوضيحي في المرجع نفسه، ص 306.

(72) نفسه، ص 341.

(43) Pierre Guiraud: Essais de Stylitiques P 65.

وانظر : د. منذر عياش: الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002م، ص 55.

(44) R. Galisson ID. Coste : Dictonnaire de didactiquedes langues P306.

وانظر : منذر عياش: مرجع سابق، ص 56.

(45) المرجع السابق، ص 103.

(46) انظر: والترج أونج. الشفاهية والكتابية ، ترجمة د. حسن البنا. عالم المعرفة، عدد 182، الكويت، 1994م. ص 90 وانظر د . محمد العبد ، مرجع سابق ص 64.

(47) الجاحظ : البيان والتبيين، ، تحقيق عبدالسلام هارون، ط4، الخانجي، القاهرة. ج1، ص 80.

(48) انظر: والتر ج، المرجع السابق، ص 296، د. محمد العيد، ص 64-65.

(49) انظر: محمد العبد، مرجع سابق، ص 65.

(50) انظر : عبدالسلام بنعبدالعالي: ثقافة الأذن وثقافة العين، ، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1994م، ص27 وانظر : أونج ، مرجع سابق، ص 148 وانظر: د. محمد العبد، ص 65.

(51) انظر : أونج، مرجع سابق، ص 148-149، وانظر : د . محمد العبد، ص 65-66.

(52) انظر : ابن سنان : الفصاحة، ص 64-65، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، ود. محمد العبد، ص 78.

(53) انظر: د. تمام حسان، المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مجلة مطول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، إبريل، سبتمبر 1987م. ص27.

(54) انظر: شكري المبخوت جمالية الألفة: النص ومتقبله في التراث النقدي، ص16، المجمع التونسي للعلوم والآداب، والفنون، تونس، 1993م، وانظر: د.محمد العمري في بلاغة الخطاب الإقناعي ، الطبعة الأولى، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1986م، ص18، وانظر: د. جميل عبدالمجيد، البلاغة والاتصال، مرجع سابق، ص 16-17.

(55) انظر : د. صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 26، عالم المعرفة، عدد 164، الكويت، 51992م، وانظر : د. جميل ، مرجع سابق، ص 17.

(56) انظر د. سعد مصلوح: مشكل العلاقة بين البلاغ العربية والأسلوبيات اللسانية، ضمن مجلد (قراءة جديدة لتراثنا النقدي) عدد 59، النادي الأدبي الثقافي، بجدة، 1990م. ص 865.

(57) انظر : ديفيد بشبندر، سابق، ص 99، 100.

(58) انظر : ديفيد بشبندر، مرجع سابق، ص 108.

(59) انظر : ديفيد بشبندر، مرجع سابق، ص 119.

(60) انظر : ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر، وقراءة الشعر. ترجمة عبد المقصود عبدالكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م، ص 29.

(61) انظر : ديفيد بشبندر، مرجع سابق، ص 39-40.

(62) د. محمد شبل الكومي : المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004م، ص 139-140.

(63) للمزيد انظر : جين ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، 1999م، ترجمة حسن ناظم، وعلى حاكم ومراجعة د. محمد جود الموسوي.

(64) انظر: روبرت هولب – نظرية التلقي، ترجمة د. عزالدين إسماعيل.النادي الادبي الثقافي ، جدة . السعودية سنة 1994.

(65) انظر: إيمانويل فريس، برنارموراليس، ترجمة د. لطيف زيتوني، عالم المعرفة، الكويت، ص 61-62.

(66) بحث منشور بمجلة عالم الفكر ، الكويت، مارس 2009م، ص 45.

(67) د. بشرى موسى صالح؛ نظرية التلقي، أصول وتطبيقات ، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2001م، ص 34.

(68) انظر : سماح رافع محمد؛ الفينومينولوجيا عند هوسرل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، سنة 1991م، ص 43.

(69) انظر: ناظم عودة، نظرية التلقي، رسالة ماجستير مطبوعة، جامعة بغداد، 1996م، ص 70.

(72) د. بشرى موسى صالح، مرجع سابق، ص 35.

(71) نفسه، ص 37.

(72) سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ط1، بيروت، 1992م، ص 340.

(73) نفسه، ص 410.

(74) انظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، ص 7157.

(75) انظر : روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، ص 159، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط (1)، 1994م.

(76) للمزيد حول مفهوم آيرز لنظرية التلقي وتفاعل النص مع القارئ، انظر : نظرية التلقي لروبرت هولب ، ص 199، وما بعدها.

تعدد المناهج في الاستِقبال التعاقبي

تلقي النص القديم أنموذجا (قراءة القراءة)

محمد عبيد

تأتي نظرية التلقي تاريخيا بعد البنيوية، وهي من النظريات ذات الأصول المعرفية التي تعنى بمرجعيات فلسفية محددة، ويعد التلقي بمفهومه اللغوي والاصطلاحي من المصطلحات القديمة الحديثة في الوقت نفسه، حيث كان هناك تلقّ للعديد من النصوص القديمة وهذه النصوص نفسها تم تلقيها في العصر الحديث وفق تلك النظرية لكن بمعطيات مختلفة تناسب التطور التعاقبي للقراءة الاستقبالية للنص القديم، ومن هنا تعددت أنماط التلقي في العصر الحديث، كالتلقي الإحيائي، والتلقي النفسي، والتلقي الأسطوري ، والتلقي السيمائي، وتسعى هذه الورقة للإجابة عن مجموعة من الأسئلة التي تدور حول تعدد مناهج الاستقبال التعاقبي في تلقي النص القديم، وإبراز العلاقة بين التلقي والتأويل إذا اعتبرنا أن القارئ هو سيد الموقف هنا، ويدخل تحت إطار هذه العلاقة أيضاً:

- إقصاء قصدية المؤلف أثناء التأويل فمنذ «اللحظة التي يصبح فيها النص مكتملا ومعطى للقارئ يكون المعنى قد انفصل عن قصديات المؤلف ليلقى كل منهما (النص + المؤلف) قدره بمنأى عن الآخر.
- انفتاح النصوص على عدد لا نهائي من التأويلات.

- قبول جميع التأويلات التي يتيحها التفاعل بين المؤوِّل والمؤوَّل. وهذا يعود إلى تعدد المناظير، ومعناه أنك إذا نظرت إلى العمل من وجهة المعاناة النفسية الفردية مثلاً وجدت له معنى، وإذا نظرت إليه من وجهة الأحوال الاجتماعية وجدت له معنى ثانياً، وإذا نظرت له من وجهة التأويلات في الحياة الإنسانية أو في الكون وجدت له معنى ثالثاً، وقد تتعدد المعاني أو تتخصص أكثر من هذا بتعدد المناظير وتخصصها، وقد قدم أستاذنا الدكتور الحمداني مستويات متعددة للقراءة المبنية على اختلاف التأويل حيث قدم خمس قراءات مختلفة لثلاثية نجيب محفوظ تعود إلى منهج الاستقبال التعاقبي للنصوص فالقراءة الأولى تعني أن الثلاثية تقدم إجابة على سؤال اليسارية الماركسية (د. غالي شكري - 1964)، والقراءة الثانية تقدم إجابة عن سؤال ضرورة الإيمان بمبدأ أيدلوجي أو عقائدي ولا يهم بعد ذلك ما إذا كان الانتماء متعلقا باليسار أم باليمين (د. علي الراعي 1964)، والقراءة الثالثة تقدم إجابة عن السؤال المتعلق بصراع الأجيال وبدورة الموت والميلاد (نبيل راغب - 1967) والقراءة الرابعة تقدم إجابة عن السؤال الديني والأخلاقي كما تقدم انتقادا لما تدعوه السلوك السياسي المنحرف ماركسياً كان أم وفدياً (د/ شفيع السيد - 1978)/ أما القراءة الخامسة فتقدم إجابة عن سؤال الدرس الأول في الحوار الديمقراطي وتعلم حسن الإنصات لمختلف الأصوات المتعارضة والحفاظ على كل القيم الإيجابية، ويقر أستاذنا الحمداني أن الثلاثية لاتزال نصوصا قابلة لقراءات أخرى ممكنة من زاوية نظرية التلقي شرط أن تعتمد على معطيات نصية وليست على القريحة وحدها.

وسوف نركز هنا في تلك الورقة على تعدد النمط لتلقي النص القديم قديماً وحديثاً، وقد أشار الدكتور عبدالله العطوي إلى اختلاف العوامل التي أدت إلى تعدد الشروح وتباين القراءات عند متلقيها، وأعاد ذلك إلى عدة أسباب منها:

1 - اختلاف المناهج والتوجيهات فبعضها يجعل المبدع مدار الاهتمام فحسب ، ومنها ما يعلي من قيمة النص ، ومنها مناهج تميل إلى الانطباعية والذاتية، ومن الممكن أن تجد كل هذه المناهج في قراءة واحدة، وبناءً على هذا فمن الصعب أن تجد قراءة منضبطة بمنهج محدد لا تحيد عنه، وبعض هؤلاء الشراح عالم في اللغة والنحو غير متعصب لمذهب معين كابن كيسان فانك تجده يخلط بين مذهب الكوفيين والبصريين، وهذا ابن الأنباري عالم موسوعي له باع في النحو واللغة والأدب والقراءات والتفسير، وهناك بعض الملحوظات التي يمكن أن يستنتجها الباحث من قراءة ابن الأنباري منها:

- اهتمامه بالروايات المختلفة للبيت الواحد واختيار رواية عليا يعتمد عليها فيشرحها دون غيرها، فمنهجه إذن قائم على الانتخاب المبني على أسس علمية، وهو مع ذلك يكثر من عرضٍ التوجيهات النحوية، ويقوم بترجيح بعضها على بعض أحياناً، والحق أن هذا ليس مقصورا على ابن الأنباري بل تجده سمة عامة عند كثيرٍ من الشراح حتى يكاد يكون هذا سمة متقاطعة بينهم جميعاً.
- ومن هذا أيضا إكثاره من عرض المسائل النحوية والصرفية والاتكاء على تحليل القضايا اللغوية واستنباط المعنى العام من خلالها.

- ومن هؤلاء الشراح الذين غلب عليهم المنهج النقلي الإمام التبريزي حيث كان يتكئ على أقوال السلف وأحكامهم برمتها، ويعلق الدكتور أحمد جمال العمري على منهج التبريزي بأنه خليط من مناهج متعددة وأطلق عليه (المنهج الانتخابي التهذيبي التكميلي) موضحاً أنه أفاد من كل الشراح السابقين ونقل عنهم أقوالهم وآراهم دون توثيق، ونلحظ هنا أن الدكتور أحمد جمال يتخبط في وصف منهج التبريزي حيث ذكر سالفاً أنه نقل أقوالاً دون توثيق وتجده في موضع آخر يذكر أن المادة التفسيرية التي نقلها التبريزي ووضعها في مصنفاته مادة مخدومة محققة مدعومة موثقة.... وكأنه الباحث الدارس المحقق المدقق، وكان يجب على الدكتور العطوي أن يتوقف عند هذه المفارقة ويعلق عليها بما تستوجبه، وهذه واحدة من الملحوظات التي نأخذها عليه عدم الوقوف كثيرا أمام النقول المتضاربة.
- ومن الأنماط التي جعلت هناك تعددا في تلقي النصوص قضية الترتيب بين القصائد وترتيب الأبيات داخل القصائد، وهذا الاختلاف نراه مؤثراً في قضية التأويل، فلكل ترتيب للنصوص تقديماً وتأخيراً دلالة تشير إلى رأي المتلقي في هؤلاء الشعراء، وهذا الموقف القرائي يمتد أثره للعملية الإبداعية برمتها ولم يفصل بين القراء وبين النص ومبدعه، ولم يتم تناول النصوص بمعزل عن قائليها فظل المبدع متربعا على عرش نصه بل متصدرا له عند كل قراءة من قراءات الشراح القدامى، ويستدل على أهمية ترتيب

القصائد بين الشراح إجماعهم على تقديم امرئ القيس وما ذلك إلا لمكانته وعلو قدره في الشعر وأمر آخر في ترتيب القصائد عند التبريزي حيث نلحظ أنه لم يوافق ترتيبه ترتيب الشراح قبله حيث أخر زهيراً وقدم طرفة مخالفا ابن الأنباري والنحاس ولعله قد راعى في هذا الترتيب قوة الشعراء وأقلهم شاعرية.

بقي أن نذكر أخيرا من الأسباب التي جعلت لتلقي النص الواحد قراءات متعددة قضية اختلاف الروايات حيث كان لها كبير الأثر على تباين التأويلات وتغيير المفهوم النصوص، وربما غيبت تلك التأويلات المختلفة قصدية المؤلف أحياناً، واختلاف الشراح قد يلحظ في الاختلاف حول النقط إهمالا وإعجاما وينتهي إلى البيت بمجمله، ومثال ذلك بيت امرئ القيس على رواية ابن كيسان:

تخطيت أهوالاً إليها ومعشراً   علي حراصاً لو يسرّون مقتلي

وأشار إلى الرواية الثانية (لو يشرون) ثم قال: قال أبو الحسن: فمن قال يسرون فمعناه يكتمون وقد قال بعضهم يسرون من الأضداد يكون يكتمون ويكون يعلنون ، وتأولوا هذا في قوله تعالى: ﴿**وأسروا الندامة لما رأوا العذاب**﴾ أي أعلنوها ويقال كتموها عن الذين اتبعوهم على الكفر، وأما يشرون بالشين المعجمة فيظهرون من قولك : أشررت الثوب إذا نشرته.

وكثير من الشراح قد ذكر هذا الخلاف، وانحصر فهمهم في يسرون حول ذكر الضدين في اللفظة، أما يشرون فهي يظهرون لا غير.

وهناك اختلاف بسبب تغيير حرف بحرف، أو كلمة مكان كلمة ، وربما وصل الأمر إلى شطر بيت أو بيت كامل، ولن نفصل الكلام في هذا لأن المقصد هو التدليل على الأسباب التي أدت إلى تعدد القراءات المختلفة، ولم يذكر الدكتور عبدالله العطوي في هذا الصدد الاختلاف القائم على التعدد وهو أمر يجب ألا يغفله الباحث عند دراسة أنماط الاستقبال التعاقبي للنصوص، كذلك أغفل تعدد التلقي الراجع إلى تعدد الأوجه الإعرابية وهو من الأمور المهمة التي يجب مراعاتها عند دراسة الاختلافات المتعددة للنص الواحد.

أمر آخر أراه مهما وهو أنه كان يجب ذكره في الدراسة إلا أن الدراسة أغفلته وهو دراسة تعدد الاستقبال في ضوء الظاهرة التركيبية الخاصة لبناء النص كالتقديم والتأخير والذكر والحذف والاعتراض والمطابقة.... وهلم جرا. ولو فعل الناقد هذا لأمكنه - وهو جدير - أن يخرج بالعديد من القراءات والتفسيرات المختلفة وفق تأويلات تعود للأنماط التي ذكرناها سابقاً.

وقبل أن أنتقل إلى تعدد الأنماط في العصر الحديث بقي أن أعلق على أمر أخر وهو أن الناقد أحيانا قد يفتعل - أو يعمل على اختلاق - بعض القضايا حتى يسلم له ما أراد أن يدلل عليه بداية من اختلاف تعاقبي للنص الواحد.

ومن ذلك التعليق على بعض القضايا الموسيقية التي وردت عند بعض الشراح، كتعليقه على على قول القشيري: (قال عمرو ابن كلثوم التغلبي في معلقته التي يذكر فيها أيام بني تغلب، ويفخر بهم،

وهو أيضاً من شعراء الجاهلية، وهذه المعلقة من الوافر وهو مبني في الأصل من ستة أجزاء على هذه الصورة:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مرتين

ويقطع البيت:

ألا هبي/ بصحنك فاصـ/بحينا ولا تبقي/ خمور الأنـ/ درينا

مفاعيلــن/ مفاعلتن/ فعولـن مفاعيلن /مفاعيلن/ فعولن

ويعلق الناقد عبدالله العطوي على هذا النص قائلاً «ونلحط أنه كتب التفعيلة المزاحفة (مفاعلْتن) على ما تحولت إليه (مفاعيلن) لا علي أصلها مفاعلتن حتى لا يلجأ إلى الضبط بالشكل، ويكون الأمر أكثر وضوحاً».

وهذا الأمر الذي ذكره الدكتور ليس له علاقة بالاستقبال التعاقبي في تلقي المعلقات لا من قريب ولا من بعيد، والعلماء قد تكلموا عن التبادل بين التفعيلات التي تحوي قيماً موسيقية واحدة كتحول مفاعلْتن المعصوبة مفاعيلن، وتحول مفاعل إلى فعولن أو مفاعي، وتحول متفاعلن المضمرة إلى مستفعلن وتحويل فعلاتن إلى إلى متفاعل وهكذا، فالقيمة الموسيقية لم تتحول ولكن تغير اسم التفعيلة فقط، كما أن التعبير بمفاعيلن عن مفاعلتن او مستفعلن عن متفاعلن لا يزيد الأمر وضوحا ولا لبسا وإنما هو من باب التناوب بين القيم الموسيقية الثابتة، وليس في الأمر هروب من الضبط إذ كان يمكنه أن يقول مفاعلتن المعصوبة، وبهذا يزال اللبس، كما أن أمر العصب معروف عند مبتدئي علم العروض ولذا فإن هذا يعد من باب الحشو الذي لا فائدة منه.

1 - الاستقبال التعاقبي للمعلقات في العصر الحديث: هناك قراءة متعددة لتلقي المعلقات في العصر الحديث وفق رؤى مختلفة ومسارات متعددة، يأتي مسار التلقي الفيلولوجي - نتيجة التعلم في الغرب - على رأسها، وهو مسار يسعى إلى تأسيس علم يبحث في التحقيق عن صحة الموروث العلمي والأدبي للأمم وتمييز الصحيح منه من الموضوع، ومن نافلة القول التنويه على أن التراث القديم قد وصل أكثره إلينا عن طريق الرواية الشفهية لذا فهو يحتاج إلى تحقيق نصوصه.

وقد قام الدكتور طه حسين بقراءة المعلقات وفق المنهج الفيلولوجي القائم على الشك الديكارتي، وقد قرأ معلقة امرئ القيس وشك وتشكك في نسبتها لصاحبها، ومن ذلك تشككه في الأبيات التي تصف دارة جلجل مسوغاً ذلك بقربها من أسلوب الفرزدق، فهي لذلك عنده أقرب له منها لامرئ القيس، وأن وصف امرئ القيس لحبيبته وزيارته لها وذكر ما كان بينهما من لهو فهو فيما يراه أقرب لشعر عمر بن أبي بيعة منه بأي شيء آخر، ثم يختم موقفه القرائي هذا بقوله «ونحن نرجح أن هذا النوع من الغزل إنما أضيف إلى امرئ القيس، أضافه رواة متأثرون بهذين الشاعرين الإسلاميين».

ويعلق العطوي على هذا بأن قراءة طه حسين للمعلقات قراءة يتقبلها الذي يعي مشروعية تعدد القراءات وهي لا تلغي النصوص كما يظن بعض القراء بل تثري النص.

والأمر الذي ذكره العطوي أراه متوافقاً مع المنهج الشكي الذي يحاول أن ينتقد كل شيء قديم والتخلص منه وفق المنهج الديكارتي،

والأمر أراه صعباً جداً أن نجعل تعدد قراءتنا لكل التراث وفق هذا المنهج الشكي، وإنما يجب أن يكون هناك أسس موضوعية لمشروعية الشك، كما يمكن الرد على أستاذنا الدكتور طه حسين بمنهج ديكارتي أيضا وهو أننا سنسلم له بصحة ما قاله من نسبة شعر امرئ القيس إلى الفرزدق أو شعر عمر بن أبي ربيعة.

إن منهج الشك صالح تطبيقه في بعض النماذج ، ولا يمكن أن يصدق على الشعر الجاهلي.

ومن الأسباب التي أدت إلى تعدد القراءة: التباين في الدين والفكر والثقافة .

وقد حاول الدكتور أن يقدم قراءتين مختلفتين نتيجة لهذا الاختلاف البيئي والعقدي، وإن كان يجمع أصحاب القراءتين أن كليهما أستاذ جامعي ويقوم بتدريس الأدب القديم، ويذكر العطوي الدكتور عبدالعزيز الفيصل وهو أستاذ الأدب في جامعة الإمام محمد بن سعود بالرياض، والمستشرقة الأمريكية سوزان ستتكفيش أستاذة الأدب العربي القديم في جامعة إنديانا بالولايات الأمريكية على أنها نماذج متباينة في الاستقبال التعاقبي للنص وفق الاختلاف الذي ذكرناه سابقاً.

ومن التباين الواضح بينهما تلقيهما بيت امرئ القيس :

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق وتحتي شقها لم يتحول

يقول الفيصل: في هذا البيت إن المرضع تميل مع حبها لولدها فعندما يبكي وليدها تمنحه نصفها الأعلى في حين يبق الشق الآخر لم يحول عن موضعه رغبة في وصالي.

بينما تطيل سوزان ستتكيفش عند قراءة هذا البيت وتنتقد القراءة التي تفسر الحدث على أن الأمر «مجرد تلاحم جنسي يضع الشاعر فوق امرأة مرضع تهجر طفلها الباكي حتى لا تنقطع الحدة الذروية»... وترى أن حضور الطفل ليس لكي يقطع أو يفسد الطبيعة غير الشرعية للعلاقة بل لكي يصعد حدتها، وهذا بالضبط هو الجانب الذي يستسيغه الشاعر العابر في مرحلة الهامشية، وهناك بالفعل اعتقاد لدى العرب بأن معاشرة المرضع ضارة بالرضيع «فهي تكشف الصورة الجنسية حتى إنها لتجعل وجود الرضيع داعماً لها لا صادّاً عنها، وهو ما يجعل الشاعر ينتشي لما يحققه من صرف أم عن وليدها، ليستأثر بتلك المرأة التي لا ترى بأساً من الاستمتاع غير الشرعي حتى لو كان في ذلك إضرار بالرضيع. وهكذا نرى الفيصل يفسر البيت السابق تفسيراً عابراً مع التزامه بالحد الأدني مما تفرضه سلطة النص على القارئ إذ نلمس في تأويله للبيت قدراً من التحرج فلم يخض في التفصيلات والذي دفع الفيصل إلى هذا الالتزام من وجهة نظر العطوي كونه أستاذاً جامعيا يقابل القراء وجهاً لوجه ويمثل شخصه أنموذجاً يحتذى والذي يعرفه عن قرب يؤيد ما ذهبت إليه - والكلام على لسان العطوي - ولذا فتجده آثر الصمت وقرأ البيت بكثير من التحفظ غير المعهود في أوساط القراء الذين لا يرون بأساً من الخوض في حديث الجنس والعلاقات العاطفية، في حين أن سوزان أسهبت في قراءة البيت وتتبعت أدق التفاصيل فلم تترك ثغرة إلا وقرأتها.

وهذه التفسيرات من العطوي أيضاً ربما تصادف قبولاً عند بعض النقاد الذين يوصفون بالالتزام الديني، لكنه في الوقت نفسه

على النقيض عند بعض النقاد الذين لا يدخلون الدين في تفسير النص ويجعلونه بمعزل عن الأدب على حد مقولة أبي هلال.

فكون الدكتور الفيصل أستاذاً جامعياً ويقابل الناس وجها لوجه وهو أيضا مثال للقدوة والاحتذاء فإن شرحه شعر امرئ القيس وتحليله بما يجب أن يكون فليس في هذا تقليل من مكانة الرجل ولا قدره ، وكونه استاذا في الجامعة فهذا يعني أنه يجب أن يكون دقيقاً وأميناً في نقل المعاني الدلالية دون أن يكون هناك تحرج سلوكي على حد قول القائل (ناقل الكفر ليس بكافر) كما ان هناك العديد من الأساتذة المشهود لهم بالسمعة الحسنة والالتزام الديني تعرضوا لتحليل هذه الإيماءات والإحالات التي تحمل دلالة جنسية دون أن يكون هناك ما يقلل من قيمتهم في مجتمعاتهم.

وقد قدم العطوي أيضا العديد من الأنماط القرائية من التلقي كالتلقي الإحيائي والتلقي البلاغي والتلقي النفسي والأسطوري والتلقي الثقافي .... وغير ذلك.

وقبل أن أختم كلمتي أود أن أقف عند أمر مهم جداً وهو ما أورده العطوي في إحدى نتائج الدراسة من الإشارة إلى قضية السطو على قراءة السابق ، ومحاولة إيهام المتلقي أنها بكر ، ومن الطبعي أن ذلك ينافي الأخلاق العلمية ، وقد نصّ العطوي على عالمين أحدهما من المتقدمين وهو الإمام التبريزي في كتابه (شرح القصائد العشر)، والثاني متأخر ، وهو الأستاذ الدكتور مصطفى الشورى في كتابه (الشعر الجاهلي تفسير أسطوري) قد تورطا في موضوع السطو العلمي على نقول من تقدمهما من العلماء.

وقد ذكر الدكتور عبد الله أن الإمام التبريزي قد نقل عن ابن الأنباري ولم يشر إليه، وذكر أن التبريزي ينقل قراءة النحاس في كتابه (شرح القصائد التسع المشهورات) نقلاً حرفيًّا ولا يشير أيضًا إلى ذلك.

ويحلل ذلك - نقلاً عن أحد الباحثين - بأن التبريزي قد غلب عليه المنهج النقلي، فهو ينقل كل ما قاله العلماء السابقون دون أن يوثق ما ينقله عنهم.

وهذا الذي عبر عنه بأنه سطو فيما نقله التبريزي عن ابن الأنباري والنحاس وغيرهما من العلماء وهو كثير دون أن يشير إليه أجد في نفسي حرجاً أن أسميه عدم أمانة علمية، ولكني أجدني أبرر هذا الصنيع من التبريزي وعلماء تلك الفترة بأمور ربما تكون أقرب إلى الصواب ، وهي:

- أن الغالب على علماء تلك الفترة أن يغفلوا ذكر أصحاب النصوص التي ينقلونها ، ولذا كثرت في مصنفات السلف عبارات: ذهب بعضهم، أو ذهب بعض العلماء، أو منهم من قال، أو قال بعضهم، أو زعم البعض....، وهذا الصنيع من التبريزي وغيره ليس بدعًا منه - كما أسلفت - ولكنه متَّبِع في ذلك ، ونظرة سريعة في مصنفات تلك الفترة تبرهن صحة هذا الكلام في عمومه.
- ربما يكون هذا الأمر متعمدًا لهذه الطريقة في بعض النقول لشهرة هذه الآراء والنقول وشهرة أصحابها وكان الناقل لها يعتمد على معرفة علماء عصره لها، وليس الإغفال بهدف السطو عليها.

ودليل آخر أراه مناسبًا جدًّا هو نظرة سريعة على مؤلف ابن الأنباري، والنحاس سنجد نفس صنيع التبريزي مع بعض النقول

التي كانوا ينقلونها دون النص على صاحبها، وفي المقابل سنجد أيضًا بنظرة سريعة على مصنف التبريزي الذي ذكره الدكتور العطوي وغيره من المصنفات الأخرى سنجده يذكر أحياناً النقول مشفوعة بذكر أصحابها.

فهذا وغيره يعد متفقًا مع الأمانة العلمية لأنه نقل لم تتحق فيه قصدية المؤلف للسطو على النصوص التي ينقلها.

وليس هذا الأمر مقتصراً على المصنفات الأدبية بل تجد هذا في المصنفات النحوية وانظر إلى كتاب الجنى الداني للمرادي، وكتاب مغني اللبيب لابن هشام في قسم الأدوات، وانظر إلى التذييل والتكميل لأبي حيان، وانظر إلى كتب التفاسير كاللباب لابن عادل حتى قيل ليس لابن عادل من كتابه شيء، وكذا شروح المصنفات الفقهية وكتب علم الكلام وغيرها من المصنفات العربية.

أما فيما يخص الدكتور الشورى فقد ذكر العطوي أن الدكتور مصطفى الشورى في كتابه: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري قد تجاوز التوثيق في مواطن كثيرة؛ بل ذهب إلى أن هذه المواطن من كثرتها بحاجة إلى بحث مستقل.

ويؤكد الدكتور العطوي على أن تهمة الدكتور الشورى بالسرقة ثابتة ولا يمكن الدفاع عنها .

كذلك أشار الدكتور عبدالقادر الرباعي في مقال له بعنوان: «السرقات الأدبية بين الأمانة العلمية وحق المؤلف» إلى اتهام الدكتور مصطفى الشورى بالسطو على بعض مؤلفاته وسرق أفكاره ومضامينها بالنص، مع الأخذ في الاعتبار أن الدكتور الرباعي كان

يشير إلى النصوص في مصادره، ويذكر النصوص نفسها في كتاب الشعر الجاهلي تفسير أسطوري.

إن هذا الكلام الذي ذكره العطوي - نقلاً عن الرباعي - هو مصدر القلق والخوف على البحث العلمي في العالم العربي، وذلك لأنه يشكل خطراً كبيراً على مستوى التعليم في بلادنا، ولأنه ببساطة يعود الباحثين الجدد على عدم الدقة والأمانة في التعامل مع النصوص المنقولة من الآخرين.

أو قل - بتعبير آخر - إن مثل هذا يمثل سوء القصد في عدم الأمانة العلمية عندما يكون هناك مثل هذه النوعية من سلخ النصوص وإعادة إنتاجها باسم شخص آخر ليس له من الجهد إلا القص واللزق.

الهوامش

(1) انظر: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، د/ سعيد توفيق 162، وتلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي، د. عبدالله العطوي، عالم الكتب الحديث، الأردن ، 186.

(2) تلقي المعلقات 186.

(3) انظر: دائرة الإبداع، شكري عياد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ص 57، والعطوي 188.

(4) انظر: د/ علي نجوشي، تأثير جماليات التلقي الألمانية في النقد العربي، 27–28.

(5) انظر : تلقي المعلقات، 195.

(6) انظر: شروح الشعر الجاهلي، أحمد العمري، دار المعارف، ط 1، القاهرة 1981م، 364/2.

(7) السابق 339/2.

(8) العطوي، 198.

(9) السابق، 201.

(10) سورة يونس: 54.

(11) شرح معلقة امرئ القيس لابن كيسان 61.

(12) معلقة عمرو ابن كلثوم بشرح القشيري، 307.

(13) العطوي ، 243.

(14) انظر: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، محمد بلوحي 43.

(15) انظر: الأدب الجاهلي، طه حسين، دار المعارف، 219-225.

(16) العطوي، 281.

(17) المعلقات العشر ، عبد العزيز الفيصل، 87/1.

(18) انظر القراءات البنوية في الشعر الجاهلي، نقد وتوجيهات، سوزان ستتكيفش، ترجمة سعود الرحيلي ، علامات مج 5، 134/18.

(19) السابق، وانظر العطوي 294.

(19) العطوي، 9294.

(20) العطوي، 190.

(21) السابق، 194.

(22) العطوي، 196.

(23) العطوي، 472.

الشعر الجاهلي وتعدد القِراءات

كمال أبو ديب نموذجا

أيمن ميدان

لقد أفرزت المثاقفة النقدية مع الغرب بدءًا بالقرن العشرين وامتدادا إلى اللحظة الراهنة ثلاثة اتجاهات لقراءة النص الأدبي (شعره ونثره)، مثيرة ثلاثة مواقف متعارضة إزاءها.

يمكن رصد مقاربات النص من خلال ثلاثة اتجاهات تتجلى في: **مقارنة سياقية/ خارجية** تقدم لقارئها مؤلفًا بلا نَصّ، متمثلة في ثلاثة مناهج، هي: التاريخي والنفسي والاجتماعي، مخلفة تراثًا ضخمًا ونقادا كثرًا اقترنوا به [1]. و**مقاربة نسقية / داخلية**، تقدم نصًا بلا مؤلف وأرضًا بلا مالك (على حد تعبير فيسيلوفسكي) فـ «العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة تفاعل حيوي لا علاقة فعل ورد فعل، أو علاقة منعكسة في مرآة... إنما هو (الأدب) مخلوق جديد يحيا حياة لا تحددها العناصر الأولية له، ولا يُحْدث أثره علي نحو محكوم بهذه العناصر، وهل نقول: أن الماء الذي هو أكسجين وهيدروجين يحمل خصائص أي من عنصريه المكونين له؟ وهل لأثره علاقة بأثر أي منهما؟ إننا نرى- علي العكس- أن أثره في الإطفاء يناقض أثر أحد عنصريه في الاشتعال» [2] متمثلة في عدد من المناهج تشمل المنهج البنيوي بتجلياته المختلفة، والأسلوبي والموضوعاتي والسيميائي والتفكيكي [3].

ثم جاء الاتجاه الثالث متمثلاً في **مناهج ما بعد النص** معيدًا للقارئ/ المتلقي الاعتبار، مبرزا دوره في قراءة النص وإثرائه باعتباره طارحَ أسئلة لا مُصْدِرَ أحكام.، فكانت نظريتا القراءة وجمالية التلقي أداتين.

والراصد لما انتهت إليه حالةُ الخطاب النقدي لدينا اليوم يروعه الانقسام الحادّ بين ممارسيه انقساماً يصعب معه الالتقاء عند نقطة اتفاق، فهم إما تابعون مقلدون منجذبون إلى الآخر انجذاباً يتجاوز حدود الدهشة إلى الاستلاب، فكلُّ جديدٍ صرعة غربية، وإما منغلقون متعصبون منكفئون على تراثهم معتدون به اعتداداً يجعله مصدر كل معرفة[4].

وقد حاول فريق ثالث الانطلاق من قاعدة أن القديم لن يرحل إلى غير رجعة، وأن الجديد لن يتلاشى ذوباناً في القديم، وأن المتريث العاقل من ينعم بضوء الجذوة المتقدة دون احتراق، ولن يتأتّى له ذلك إلا بالانفتاح على الآخر دون اندهاش واستلاب يفقدانه الهوية، وهو ضرب من المثاقفة أخذ بها الأجداد في عصور الازدهار، عندما تلاقحت أفكارهم مع الآخر، فازداد تراثهم ثراء وامتداد أثر.

وقد كنتُ من أصحاب هذه النظرة التوفيقية عندما رصدت جُذور ظاهرة التناص في شعرنا القديم متخذًا من معلقة امرئ القيس نموذجًا[5] فقلت:

لو عدنا إلى تراثنا النقدي القديم ورحنا نمعن النظر فيه، لراعنا وعيهم المبكر بحتمية التعالق النصي، فالحاتمي (ت 388هـ)

يرى أن كلام العرب «ملتبسٌ بعضه ببعض، وآخذٌ أواخره من أوائله، والمبتدَع منه والمخترَع قليل إذا تصفحته وامتحنته. والمحترس المتحفظ من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون آخذاً من كلام غيره، وإن اجتهد من الاحتراس، وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، وأفلت من شباك التداخل... ومَنْ ظنَّ أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره فقد كذب ظَنُّه وفضحه امتحانُه»(6)، وقد تجلى وعيهم بهذين النمطين عبر عدد من المصطلحات البلاغية التي تدخل في سياق التناصِّ المباشر كالسرقة والاقتباس والتضمين والمعارضة والحلّ والنقائض... ومنها ما يدخل في التناصِّ غير المباشر كالتلميح، والتوليد، والإيحاء ،ولطيف السرق وغيرها(7).

ولم يقف الأمر عند حَدِّ تلمُّسِ أنماطه بل امتدّ إلى وعيهم بعنصري العفوية والقصد في عملية الاستدعاء ،فقد ذهب القاضي الجرجاني (ت 471هـ) في معرض طرحه لقضية السرقات إلى القول بأنه: «ومتى أجهد أحدُنا نفسَه، وأعمل فكرَه وخاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنُّه غريباً مُبتدَعاً، ونَظَم بيت يحسبه فرداً مُخترَعاً، ثم تصفَّحَ الدواوين لم يخطئه أن يجدَه بعينه، أو يجد له مثالاً يغضُّ من حُسْنِه».

ويقترب ابن خلدون (ت 808هـ) من جوهر عملية التناصِّ عندما يجعل من النصوص السابقة المنسية أساساً لعملية الإبداع «فإذا نسيها – المبدع – وقد تكيفت النفسُ بها، انتقش الأسلوب فيها، كأنه منوالٌ يأخذ بالنسج عليه من أمثالها»(8) وعليه «فإنتاج النصِّ، من حيث هو، يخضع إذن لسلطان طبيعة النص المقروء» (9).

على أنني أسارع فأقرر أنَّ هذه النظراتِ النقديةَ الثاقبة - وغيرها كثير تطرق إليها بعضُ الأجلة من الدارسين - لم يَرْقَ إلى أفق نظرية عربية متكاملة لفهم النص، ورصد أنماطه وآلياته، إذ اقتصرت جهود علمائنا القدامى على النصِّ الشعري – دون غيره من أجناس أدبية – وفي صورته الجزئية، مع التركيز على المُبْدِع – مُوَشّىً بالشكِ والريبة في الأغلب الأعم – دون غيره من عناصر الاتصال الأخرى، وفي سياق المنافسة والتدليل على سعة الحفظ واللهاث لإدراك الشفرة الوراثية له[10].

وقد شذَّتْ بعضُ المعالجاتِ النقدية القديمة الخاصة بملمح التعالق النصي عن مبدأ جزئية التطبيق، إذ سعى ابن طباطبا (ت 322هـ) إلى إثبات نصوص كاملة – إلى جار الأبيات المفردة أيضاً – في معرض بيانه لعيار الشعر[11]، والباقلاني (ت 402هـ) في معرض تبيين أوجه الإعجاز القرآني، يُطيلُ الموازنةَ بين معلقة امرىء القيس والنصِّ القرآني، ناقلاً مجال التطبيق من البيت أو البيتين إلى نصّ شعري كامل[12] متخذاً «من تقسيم أنواع الأداء طريقاً لإثبات تفرُّدِ القرآن وانفصاله عنها، سواء في ذلك ضروب الصناعة وطرقها في الكلام... المسجوع أو الموزون غير السجع أو الذي يُرْسَلُ إرسالاً»[13].

وإذا كنتُ قد عُنيتُ بمقولات بعض علماء العربية القدامى القائلة بحتمية التعالق النصي، حاصرًا إياها في سياق فردي جزئي لا يرقى إلى مستوى الوعي الجماعي فإن د. وليد قصاب يشدد النكير على كثير من نقاد الحداثة الذين رأوا أن فكرة (تعدد القراءات) أو ثراء الدلالات في النص فكرة جديدة على النقد

العربي، وأنها من فتوحات النقد الحداثي، فها هو ذا الجرجاني في كتاب «الوساطة بين المتنبي وخصومه» ينص صراحة في موطن تأويله لبعض شعر المتنبي «أن باب التأويل واسعٌ والمقاصد مُغَيَّبَة»[14] ويرى ابن رشيق أن التأويل « إنما يقع.. لاحتمال اللفظ وقوته واتساع المعنى»[15]. ثم يستطرد قائلا: «هل يعقل أن يكون ناقد كبير بحجم كمال أبي ديب جاهلاً وجودَ عشرات النصوص في التراث النقدي العربي التي تتحدث عن تعدد دلالات النص الأدبي عامة والنص الشعري خاصة؟!

إنَّ هذه ظاهرةٌ متأصّلة في التراث الأدبي والنَّقدي، ولم تكن في انتظار فُتوحات الحداثيّين حتَّى تَخْرج إلى النُّور، وكم بُنِيَت كثيرٌ من خلافات اللغويين والنقاد والفقهاء والأصوليين على سبب اختلاف التأويل، والاتساع في تغير النصوص، من منطلق الإيمان بأن النص العظيم الرائع غني بالدلالة، مكتنز بالمعاني، وقد قال علماؤنا عن القرآن الكريم – هذا الكتاب البلاغي المعجز: «إنَّه حَمَّالُ أوجُه»؛ مشيرين بذلك إلى الثراء اللغوي الذي يحمله نظمه، فيجعله منفتحًا على أفق رحب من التفسير والتأويل على أيدي العالم البصير الذي يستطيع استنباط ذلك، والوقوع عليه في ضوء ما تحتمله لغة النص قبل كل شيء»[16].

وقد اعتنق أبو ديب نهجنا هذا في شطر مبكر من حياته العلمية عندما انتقد النقاد الأوربيين – والحديث للدكتور سعد البازعي – لتجاهلهم الثقافات الأخرى ومنها العربية، وظنهم حين يتحدثون عن البنية أنهم يكتشفون شيئًا جديدًا، بينما هي أشياء مكتشفة. والمثال هو مفهوم «النظم» الذي يرى أبو ديب أن الجرجاني سبق

به ما عرفه الغربيون باسم البنية[17]. وبغض النظر عن فهم أبي ديب للبنية في تلك الدراسة (فهي أقرب إلى البنية بالمعنى الذي فهمه النقاد الجدد في أمريكا لا بالمعنى الذي طوره البنيويون، كما تتضمن ذلك مقارنته للجرجاني بالناقد الأمريكي كليانث بروكس، أحد قادة النقد الجديد)[18].

إذا كانت البنيوية قد ولدت من رحم الجهود اللغوية لدوسوسير والشكلانيين الروس وحلقة براغ فإن تجلياتها قد اتسمت بالتباين والتنوع، فأصبحنا أمام بنيويات متعددة لا بنيوية واحدة، وإن ظلت مشدودة الجذور إلى أرضية مشتركة، فهناك البنيوية الشكلية والبنيوية التكوينية، وهناك الفرنسية منها والأمريكية، بل امتدّ الأمر إلى أعلامها الكبار فبنيوية جينيت غير بنيوية رولان بارت وتودروف....

إن نظرة واعية لما أسفرت عنه تطبيقات نقادنا المحدثين للبنيوية تشي بأن ثمة رواجًا للبنيوية التكوينية لديهم، يقابله انحسارٌ في اعتناق البنيوية الشكلية، ويعود ذلك إلى عاملين أساسيين، هما: الانجذاب إلى فرنسية المصدر وغياب اللغة الروسية على ألسنتهم.

وتأتي دراسات كل من محمد بنيس «ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقارنة بنيوية تكوينية 1979م» ويمنى العيد «في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي» وإدريس بلمليح «الرؤية البيانية عند الجاحظ - 1984م» رائدة في ميدانها تنظيرًا وممارسة، مقتربة من تلك المبادئ التي طرحها لوكاتش ولوسيان جولدمان[19].

وقد كان لهذا الاختلاف أثر كبير في مستقبليها العرب فالناظر في كتاباتهم يروعه الاختلاف الواسع بينهم في تحليل الخطاب

الشعري، فلكل قارئ نمطه الخاص في مقاربة النص منظورًا وآليات فوفقوا تارة وأخفقوا تارات أخر، فلم يستطع أحد الدارسين تطبيق المنهج البنيوي بطريقة شمولية، فوقعوا في جزئية المعالجة، حيث ركز البعض على رصد الثنائية الضدية (كمال أبو ديب)، كما عنى البعض الآخر بالدلالة الاجتماعية (يمنى العيد) أو الفنية (خالدة سعيد) دون عناية بالمستويين الصوتي والإيقاعي والصورة الفنية.

ويعود هذا الخلاف إلى انجذاب الدارسين إلى رصد السمة الأبرز في النص الشعري، فظلت هذه المقاربات تدور في الإطار الجزئي الناقص، بينما المعالجة البنيوية للنص تقترب منه باعتباره مجموعة من البنى المرتبطة بعضها إلى بعض، والتركيز على جانب منه دون غيره لا يفضي بنا إلى رؤية كلية للنص تستكنه سماته.

فخالدة سعيد في كتابها (حركية الإبداع)[20] تناولت عددًا من الدراسات التي قاربت الشعر والسرد، وراحت تحلل بعض قصائد الشعر العربي الحديث لإبراهيم ناجي (قصيدة الغريب) والسياب (قصيدة النهر والموت) وأدونيس وأنسي الحاج... وغيرهم. ممهدة لتحليلها بحديث عن حركية الإبداع ورؤيتها حول حداثة الأدب، جامعة بين البنيوية الشكلية والدلالية.

والمثير في الأمر أن خالدة سعيد لا تعلن - شأنها شأن كثير من نقادنا حينذاك - عن أنها توظف منهجا بنيويًا سواء كان شكلانيًا أم غيره، وإن تجلت آثار البنيوية الشكلية والدلالية في الميدان التطبيقي لديها، عندما راحت ترسم الدوائر والمثلثات، وتستكشف الثنائيات والبنى الدينامية في مسعى لإبراز ما تسميه الخصوصية

الفنية للقصائد، وبوصفها- وهذا هو المغزى الأبعد- جزءً من حركية القصائد وانتماءها للحداثة[21].

على أنني أسارع فأقرر أن معالجتها تنصب على الدلالة أكثر من البنية، وتفتقر إلى الوقوف على المستويات المختلفة في التحليل كالبُنى الصوتية والإيقاعية وعلاقتها بدلالة النص وثرائه، مركزة على البنى المحورية كما في نَصِّ السياب.

وتختلف يمنى العيد عن خالدة سعيد وعيا بالمنهج ، وتتفق معها في جزئية المعالجة، حيث أشارت إلى أنها تعتمد البنيوية التكوينية في خطوطها العريضة - على حد تعبيرها[22] منهجًا لها، فراحت تتعرض لبنية النص في إطار البنيتين الثقافية والاجتماعية، متخذة من قصيدة (تحت جدارية فائق حسن) مجالاً للممارسة النقدية، حيث ركزت على حركتين متضادتين إحداهما محورية (حركة طيران الحمامات) وأخرى ثانوية، وهي البنادق، وهما تجسدان الصراع الأبدي بين قوى الهدم و البناء[23].

وتتفق يمنى العيد وخالدة سعيد حول جزئية المعالجة حيث اقتصرت على تكرار الفعل (تطير) كفاصلة زمنية محورية في حركة نمو القصيدة متجاهلة غيره من بنى صرفية أخرى، دون عناية بالمستوى الصوتي وبخاصة الجانب الموسيقي منه.

وإذا كانت يمنى العيد قد خصصت فصلا في كتابها لمناقشة قراءة محمد بنيس، منتقدة إياه في اقتصاره على النصوص باعتبارها بُنًى لغوية مغلقة بحثا عن معالجة النواة والرؤية التي تحملها، متجاهلاً الخصائص الجمالية للنص، فالباحث «لم يعط

للقارئ صورة متكاملة وواضحة عن إمكانية هذا النظام اللغوي الشعري المعاصر من زاوية مكمن الجمال فيه»[24] فإن مقارباتها النقدية التطبيقية لقصيدة سعدي يوسف «تحت جدارية فائق حسن» ونص رسالة الخليفة عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري ورواية «السؤال» لغالب هلسا ورواية «موسم الهجرة للشمال» للطيب صالح «تفتقر إلى الرؤية الواضحة؛ لأن استيعاب يمنى العيد للبنيوية التكوينية لم يكن شاملاً ومعمقا، ناهيك عن عدم التزامها الكامل بجميع خطوات هذه المنهجية النقدية في أسسها النظرية والتي تشكل منظومة نقدية»[25].

الارتداد إلي الجذور:

إنَّ قراءة واعية للمنجز النقدي العربي تشي بأن نقادنا العرب وهم يتثاقفون مع الآخر مستشرفين آفاقًا جديدة، لم تنقطع صلتهم بماضيهم، فبقى التراث حاضرًا لديهم يحميهم من التيه وفقدان الهوية، فراحوا يخضعونه لما اعتنقوا من مناهج نقدية غربية.

وليس من قبيل المصادفة أن يتخذ طه حسين وكمال أبو ديب ومصطفى ناصف من الشعر الجاهلي ميدانًا تطبيقيا لدراساتهم في لحظتين تاريخيتين فاصلتين، يحدوهما هاجسٌ واحد، يتبلور في تثوير الفكر العربي لإعادة قراءة التراث قراءة محايدة، تتيح للناقد التعامل معه على أرضية غير زلقة.

فقد تبنى طه حسين في مقاربته للشعر الجاهلي منهج الشك لدى ديكارت في سياق استعادة الثقة بالنفس العربية وطرح تقديس التراث جانبًا، لأنه يَشِلُّ تفكيرهم، معتمدًا مبدأ الهدم، فشك في

الشعر الجاهلي باحثًا عن خطاب نقدي علمي يتكئ على عقلانية الشك التي نهضت بالغرب. فقال بقلة شعرية حقيقية الانتماء إلى زمانها، ولكنها غير قادرة على رصد صورة واضحة الملامح لبيئتها، ثم دعا إلى اتخاذ القرآن الكريم نافذة نطل من خلالها على العصر الجاهلي كله.

والحقيقة أن ثمة تناقضًا طال موقف طه حسين، حيث شك في أن يكون القرآن مصدرًا لإثبات شخصيتين تاريخيتين هما سيدنا إبراهيم وولده إسماعيل (عليهما السلام) قائلاً: «للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل (هكذا)، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضًا، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي...»(26). فكيف يتخذه مصدرًا لعصر كامل؟!

ثمة تباين شديد بين توظيف ديكارت للشك كمذهب فلسفي شديد الارتباط بالتيارات الفكرية البارزة في أوربا القرن السادس عشر وبين طه حسين الذي وظفه في سياق مغاير ولغايات مغايرة، فطبقها في سياق أدبي موروث ولغايات فكرية تتعلق بالتخلف وسبل التخلص منه.

وقد كان طرح طه حسين مثيرًا للجدل فجاءت ردود الفعل عنيفةً علو نبرة وحدة عصبية، فانقسم الناس أمامه فريقين، اعتبره الأول مارقًا يعبث بمنظومة القيم الدينية والأدبية الموروثة، فطال شكُّه كل شيء، فهو وَثنٌ يجب هدمه، وعَدَّه الفريق الثاني حامل مشعل المعرفة العقلية، ورمزًا من رموز التنوير الذي ينبغي الحفاظ عليه وتخليده، وتلك مفارقة كبرى(27).

ويأتي مصطفى ناصف متأثرا بأستاذه طه حسين ناهجًا نهجه وإن اختلفت الغاية، «فإذا كان شك طه حسين منصبًا حول الماهية، أي وجود الشعر في حَدّ ذاته، فإن شك ناصف انصب حول الكيفية التي قرئ بها هذا التراث»[28]. فرأى أن شعر ما قبل الإسلام لم يُقْرَأ قراءةً حسنة، ففقد بريقه بين يدي قراءات ساذجة سطحية تقتات على قراءات الأسلاف من قبل، فنزع نحو قراءة مُثْلى تقف أمام الدلالات الثانية التي ظلت عَصِيّة متأبية في الفهم لدى كثير من النقاد والباحثين، فالقراءة لديه «فن كسر الحواجز التي تفصل بيننا وبين قصيدة من القصائد»[29].

أما **كمال أبو ديب** فيتخذُ من البنيوية أداة تغيير للفكر العربي في معاينته للثقافة والشعر، معترضًا - كطه حسين وناصف - على مسحة القداسة التي توشح الشعر الجاهلي وما تعلق به من دراسات تكرس«عناصر الاستمرارية والتكرار والتقليد في هذا التراث بدلاً من التنوع والتعددية والصراع بين أطراف متضادة منه»[30]. وهنا يسعى لإخضاع الشعر الجاهلي لتحليل علمي جديد يحييه ويخلصه من الصورة الغائمة التي أُلْصِقَتْ به الآن[31]. بدلاً من التشكيك في وجوده.

وقد جاء موقف أبي ديب مغايرًا لموقف طه حسين الذي طرح أفكاره حول الشعر الجاهلي نظريا وتطبيقيًا بعمق واستقصاء دون ادعاء أسبقية طرح أو استحداث منهج - حيث ذهب إلى أن كتابه «الرؤى المقنعة» «يسعى إلى بلورة منهج بنيوي قادر على تحقيق رؤية متشابكة معقدة جذرية في آن واحد»[32]. مشيرًا إلى جدة إنجازه تارّة والوعي بخطورته تارة أخرى إذ يرى أن بحثه هذا «يتنامى

في سياق تصوري مغاير جذرياً للسياق الذي تمت فيه دراسات الشعر الجاهلي حتى الآن، ويصدر عن مكونات منهجية ونظرية ونقدية وفلسفية ولغوية، لا تتشكل في إطار المعطيات التقليدية التي طغت على كل الدراسات العربية، وتناول الاستشراق الغربي للتراث الشعري العربي»[33]. واضعًا أيدينا على نزعة نرجسية زاعقة يتشح بها وعقدة تفوق تنتابه، فهو دائم الإصرار على «أنه يملك وحدة مشروعية استخدام الخاتم النقدي... الأمر الذي أضعف القيمة العلمية والمستوى الأكاديمي الرصين لهذه الأبحاث الفائقة وجعلها أقرب إلى الإبداع منها إلى تحقيق التراكم المنهجي الصحيح على حَدّ تعبير صلاح فضل[34]. متجاهلاً تجاهلاً منظمًا كل الكتابات السابقة عليه والمعاصرة له، وعدم الدخول معها في أي حوار، وهي سمة تطبعه خلال مسيرته البحثية بدءا بمرحلة التكوين وانتهاء بمرحلة النضج والاكتمال والاحتراق، فقد تجاهل جهود كل من محمد مندور وغنيمي هلال أثناء دراسته للدكتوراه التي اتخذت من منجزات عبدالقاهر الجرجاني محورًا لها، ومن الصورة الشعرية بؤرة استقطاب.

ولم يقف تجاهله للدراسات ذات الطابع التقليدي فقط، بل امتد التجاهل ليشمل عددًا من الدراسات التي تشترك معه منحى ومشارب كقراءات أدونيس الحداثية للشعر الجاهلي... ومحاولات لطفي عبدالبديع في كتابيه «الشعر واللغة/ 1969» و«التركيب اللغوي للأدب/ 1970م»، وكانت موازية لمحاولات مصطفى ناصف التجديدية في قراءاته «الصورة الأدبية / 1958م» ، و«نظرية المعنى في النقد العربي (1964) و«مشكلة المعنى في النقد» (1970)

و«دراسة الأدب العربي» (1965). ولا أنسى جهد محمد النويهي في كتابه «الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه» (1966). وقد مضى مصطفى ناصف - على وجه الخصوص - في تعميق مجرى قراءاته الجديدة للتراث الأدبي والنقدي ابتداء من «قراءة ثانية للشعر القديم» (1970) و «صوت الشاعر القديم» (1992) وليس انتهاء بـ «الوجه الغائب» (1993).

وفي مقابل ذلك، هناك على مستوى الاستعراب جهود ماري كاترين بيتسون بكتابها عن الشعر الجاهلي (1970) وبعدها ريناتا ياكوبي (1971) ثم أندراش حاموري بكتابه عن «فن الأدب العربي في العصر الوسيط» (1974). وكلها كتابات سبقت دراسة كمال أبو ديب، ومهدّت له الطريق، ولم تكن تقليدية بحال، ولولاها ما مضت دراسته عميقًا في الأفق الذي فتحته الدراسات المحدثة بكل معني الكلمة[35].

كما تجاهل كتابات رشاد رشدي وترجمات تلاميذه التي بشرت ببزوغ إرهاصات موجة النقد النسقي الحديث، ومهدت الطريق له، وصدرت عن مكتبة الأنجلو المصرية، ضمن سلسلة (مكتبة النقد الأدبي)[36]، قائلاً: «كان عملي وعمل باحثين آخرين - أوربيون بالطبع - على تطوير منهج بنيوي في دراسة الأدب يتمان في خطين متوازيين ومتزامنين دون احتكاك بينهما.. أما في العربية فلم يكن هناك، بقدر ما أعرف، دراسات من هذا النمط، ولم يكن المنهج مألوفاً للباحثين العرب الذين يعملون في مجال الدراسات النقدية أو اللغوية»[37] ثم يلغي - باستعلاء منقطع النظير - المقاربات السابقة للشعر الجاهلي بدءاً بابن قتيبة في القرن الثالث الهجري

وانتهاء بطه حسين وشوقي ضيف في القرن الرابع عشر الهجري واصفاً إياها بالسذاجة، مما حدا بصبري حافظ أن يصفه «بتجاهل أولي قواعد المنهج، وهي معرفة ما كتب في الحقل الذي يعمل فيه وتناوله بالنقد والتمحيص»[38].

جاء كمال أبو ديب فملأ الدنيا وشغل الناس الذين انقسموا أمامه شيعاً وأحزاباً، فمنهم من وقف أمام منجزه النقدي موقف المنبهر، فذهب إلي أن هم الرجل كان منصباً علي «تأسيس بنيوية عربية تعود بجذورها إلي عبد القاهر الجرجاني»[39] وثمة فريق ثان وقف موقف الرفض متكأ علي نبرة خطابية زاعقة، فرأى أن محاولة أبو ديب في كتابيه «الرؤى المقنعة» و«جدلية الخفاء والتجلي» ما هي إلا «جعجعة منهجية واجتهادات غير مقنعة»[40]، وثمة فريق ثالث تأرجح بين حب الرجل ونقده، وينتمي إلي هذا الفريق عبدالعزيز حمودة الذي أقر له بالسبق وعرض لمقاربته ناقدًا، فقال «إنه من بين قلة من الحداثيين العرب الذين يتحدثون عن فهم حقيقي واع لاتجاهات النقد المعاصر، مكنه من تقديم الابتكار والإضافة لما قرأ» ثم يستطرد: «وإن كنت اختلفت مع الرجل في موقفه النقدي، وهو اختلاف بلغ درجة الحدة العلمية في كتابي المرايا المحدبة، وكل ما فعله أنه احترم الاختلاف، مما زاد من تقديري له»[41]، وصلاح فضل الذي يرى أن كتاب «جدلية الخفاء والتجلى» يعد أخطر محاولة بنيوية تطبيقية متكاملة تضرب في جذور الشعر العربي حتى الآن[42] وإن أخذ عليه الإسراف في توظيف الأنساق الثنائية والثلاثية.

أما جابر عصفور فقد اعترف بحالتي الانبهار وخفوته حيال تحليله لمعلقتي لبيد وامرئ القيس، فقال[43]:

«وأعترف أنني انبهرت بدراسة كمال أبي ديب، عندما قرأتها للمرة الأولى، فقرأتها للمرة الثانية والثالثة في ذلك الزمان البعيد، معجبًا كل الإعجاب بجدة المنهج وطزاجة التناول وتجليّ قصيدة لبيد نفسها في ضوء جديد، لم يكن مسلطًا عليها من قبل، ودفعتني دراسة لبيد - وكانت الحلقة الأولى من مشروعه - إلى قراءة التحليل البنيوي الثاني لمعلقة امرئ القيس الذي نشر في مجلة «دراسات آداب الشرق الأوسط» فيلادفيا سنة 1976. وربما نشر في «أدبيات» في الوقت نفسه، فلم أعد أذكر على وجه اليقين. المهم أن إعجابي بتحليل كمال أبوديب ظل مستمرًا، لكن مع خفوت درجة الانبهار في البحث الثاني، فالحلقة الثانية من مشروع كمال البنيوي لم تكن في مستوى الحلقة الأولى، وربما كانت ألفتي بالمنهج أطاحت بدرجة من السحر، التي تحيط بالقراءة الأولى الصادمة بالجدة والأصالة والأفق المغوي»، راداً إياها إلى تحقق مبدأ الألفة التي انتابته حيال القراءة الثانية للقصيدة الشبقية(معلقة امرئ القيس) على حين رد صبري حافظ الأمر إلى «غياب العين اليقظة لأستاذه فريدي بيستون بجامعة أكسفورد الذي أشرف علي بحثه الأول المتعلق بالقصيدة المفتاح (معلقة لبيد) «فجاء أكثر إحكاماً وأقل ترهلاً من الدراسات الأخرى التي كتبها وحده بعيداً عن الإشراف المنهجي الصارم الذي تعاني دراساته من الافتقار إليه»[44].

كما ذهب منتقدو أبي ديب إلى أنه اتخذ من البنيوية أداة إنقاذ للعقل العربي من الضلال في الوقت الذي شهدت فيه انحسارًا في موطنها الأصلي. والحقيقة أن أبا ديب لم يجهل الأمر، بل أقر به، قائلاً: إنه رأى «البنيوية التي تراجعت داخل الثقافة/ الثقافات

الأجنبية التي أفرزتها منذ أكثر من ربع قرن مازالت أكثر المذاهب النقدية ملاءمة للثقافة العربية، باعتبارها مازالت قادرة علي تقديم فهم أعمق بكثير من الاتجاهات الأخرى، والإجابة علي العديد من مشكلاتنا الثقافية والنقدية»[45].

كما كان لطغيان الجانب التنظيري علي كتابات نقادنا العرب المتعلقة بالبنيوية واقتصار ما جاء منها تطبيقيا علي السرد كبير أثر في الحضور الطاغي التي لقيته مؤلفات د. كمال أبو ديب، لاسيما كتابه «الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي» حيث اعتمد شريحة ضخمة من القصائد الجاهلية تربو علي مائة وخمسين نصاً مادة تطبيقية تحدوه رغبة صادقة في «تعميق الوعي بمكونات وخصائص جوهر الشعر الجاهلي، وفي تطوير منظور تحليلي أكثر تشابكاً وتعقيداً وقدرة علي الغور والاكتناه من المنظورات البدائية التي تطغى علي الدراسات الحاضرة له»[46].

ويتجلي لقارئ مقدمة الكتاب أن ثمة هدفين يسعي أبو ديب لتحقيقهما، هدفاً معرفياً وآخر منهجياً، فيكمن **الهدف المعرفي** في دراسة الشعر الجاهلي بصفة عامة دون الانجذاب لحقل محدد من حقوله[47] بُغْيَةَ اسكناه مكوناته وخصائصه والوعي بها[48] وصولاً إلي فهمه والشرط الإنساني في الحياة الجاهلية[49].

أما **الهدف المنهجي** فيتجلى في قراء الشعر الجاهلي قراءة مخاصمة للقراءة التراثية، ومغايرة للسائد، متقاطعًا في ذلك مع د. مصطفي ناصف وإن اختلفت آليات التحقيق بينهما، فقد سعيًا لقراءة النص الشعري الجاهلي، منطلقين من «وعى نظري

بالأسس التحليلية التي تطرحها الدراسات المعاصرة وبالتصورات التي تنطلق منها، والإشكالات التي تثيرها[50]، فكانت البنيويةُ سبيلَه إلي ذلك، بينما مال د. ناصف إلي الأسطورة أداة. ولكن أي البنيويات راقته فاتخذها أداة؟

ذهب كمال أبو ديب إلي أن منهجه المشتهى لدراسة الشعر الجاهلي قد أفاد من إنجازات خمسة تيارات منهجية متحققة الوجود في القرن العشرين، وهي:

أ – التحليل البنيوي للأسطورة عند كلود ليفي ستروس كما طرحها في كتابه «الأنثربولوجيا البنيوية» في فصل «التحليل البنيوي للأسطورة».

ب – التحليل الشكلي للحكاية الشعبية الروسية عند فلاديمير بروب.

ج – مناهج تحليل الأدب تحليلاً بنيويا، كما جسدتها كتابات رومان جاكوبسون والنبويين الفرنسيين.

د – علم اجتماع الأدب، ويتجلى في البنيوية التكنوينية عند لوسيان غولدمان.

هـ – نظرية التأليف الشفهي عند كل من ملمان باري وألبرت لورد.

وقد أثار وضع كمال أبو ديب خمسة سيوف في غِمْد واحد ثائرة البعض، فرأى د. صبري حافظ أنه لم يُعْنَ بـ «بيانِ مخططه المنهجي والطريقة التي استطاع بها التأليف بين منجزات هذه المصادر المعرفية الخمسة، والتي يتناقض بعضها مع البعض الآخر في أكثر من موضع... ولا يحدد لنا طبيعة التعديلات التي يحتاج إلى إدخالها علي هذه المقتربات المنهجية لتتكامل وتتراكب....»[51]

رادًا تجاهل أبي ديب إلي ظنه أن القاري العربي يجهل مصادره، ومن ثَمّ فلن يدرك ما بينها من تناقض. ويضيف. د. سعد البازعي أنه: «بعد قراءة هذه الوصفة المنهجية العجيبة لأبُدَّ أن يبرز سؤالان: الأول حول عدد المناهج وإمكانية مزجها، والثاني حول ما يريد الناقد أن يفعله بكل هذا. في تصوري أنه إذا كان هناك نص نقدي عربي حديث يوضح مشكلة المنهج في خطابنا النقدي علي نحو بارز لا يكاد يحتاج إلي تعليق فهو الذي يضم هذه القائمة المثيرة للدهشة»(52).

والحقيقة أن كمال أبا ديب لم يكن يجهل الأسس النظرية التي تطرحها هذه المناهج، والتصورات التي تنطلق منها، والإشكالات التي تثيرها حَدَّ التناقض، فقد أكد على أن حضور هذه المناهج كان متفاوت الأثر في كتابه، فقد حقق بعضها حضورًا طاغيًا كدراسة الأسطورة لدى ستراوس ومورفولوجيا الحكاية الشعبية عند بروب، ومناهج التحليل اللساني والسيميائي التي رأى أن أثرها يتسم بالجذرية والشمول(53). علي حين حقق بعضها حضورًا هامشيًا كالبنيوية التكوينية ونظرية التأليف الشفهي(54).

والحقيقة أن تعدد مصادر آليات الطرح النقدي وتباينها لدى الناقد الواحد لا تُعَدُّ سلوكا منهجياً معيباً يؤاخذ الناقد عليه إذا أقدم على توظيفها بوعي تام ودون تعسف في استنطاق النص؛ فمصطفي ناصف الذي اتخذ الرمزية الأسطورية أداةَ مقاربة وسبرَ أغوار النص في كتابيه «دراسة الأدب العربي» و«قراءة ثانية لشعرنا القديم» قد هجرها في كتاب ثالث خصصه لمقاربة الشعر

القديم، متخذاً من(الكلمات المفاتيح) بديلاً في كتابه (صوت الشاعر القديم)، مقراً بعمدية المغايرة، فقال: «لقد قدمت تجربةً سابقة في القراءة، وأنا الآن أقدم تجربة مختلفة»[55] مؤكدًا على أن النص القديم لا يمكن أن تَفُكَّ مغاليقَه وتسبر أغوارَه دراسةٌ واحدةٌ أو منهج واحد «فالنصوص تتحدانا، وتظل تعلق بعقولنا، وكل طائفة من الأدوات تفتح معالم لا تستطيعها سواها، ولكن الأدوات لا تنبع من الخارج، وإنما تكتشف من داخل النصوص، **فالنصوص خالقة أدواتها**»[56].

والناظر في مقاربة أبي ديب النقدية لنصوص الشعر القديم بصفة عامة والجاهلي منه بصفة خاصة يروعه عنايُته بالمنهج عنايةً تفوقُ النصَّ، مظهراً مهاراته البحثية لاكتناه إمكانيات المنهج لا غير دون سبر أغواره، بحثا عن ملامحه الجمالية والفنية واللغوية، ويتجلي هذا في اختياراته التي انتقاها دون أسس أو معايير واضحة ويكفي أن نقرأ مبرراته التي ساقها لاختيار واحد من أهم نصوص دراسته حضورًا، وهي القصيدة المفتاح، فقال: «وقد يبدو هذا الاختيار عشوائيًا، وهو في الواقع كذلك إلي حد بعيد، لكنه ليس عشوائياً بشكل مطلق؛ ذلك أن اختيار القصيدة ينبع من حدْس عميق بأن رؤاها الأساسية للوجود تحتل مكانًا مركزيًا في الشعر الجاهلي كله»[57].

وتحليلاته التي سقطت في بحار الغموض بفضل ما حشده في تضاعيفها من جداول معقدة وأرقام غير مفهومة واختصارات غير دالة، تضفي علي الدلالة غموضًا بدلاً من الكشف عن بناها العميقة، مُدْخلاً المتلقي في متاهة تسلمه لمتاهة أخرى بغير قرار،

فأضحى المنهج لديه نخبوياً طرحاً وتلقياً، وأصبح النص مغلق الدلالة بطريقة دفعت عبدالعزيز حمودة إلى انتقاده فيما صنع في معلقة امرئ القيس، إذا رأى أنها أضحت طلسما اختفت وراءه جمالية النص، حيث «لا شرعية لأي نظرية جمالية في الأدب ما لم تتخذ من مضمون الرسالة أُسًّا لها.... كما أنه لا يمكن الإقرار بأية قيمة جمالية للأثر الأدبي ما لم تشرح مادته اللغوية علي أساس اتحاد منطوق مدلولاته بملفوظ دوالّها»[58].

ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل وجدناه- وهو يدعو لمنهج مغاير للمألوف – متجاهلاً ما كتب حول الشعر الجاهلي من دراسات وصمها بالجزئية والسذاجة – لا تنقطع صلته بالقراءة السياقية، فعندما حلل القصيدة المفتاح (معلقة لبيد) وجدناه يرد القصيدة إلي عناصرها الأساسية بطريقة تشبه طريقة د. علي الجندي التعليمية في شرحه للمعلقة[59]، فقال: «تستهل القصيدة المفتاح بوصف الديار الدارسة في مِنًي (الأبيات 1-11) ثم تنمى صورة للنساء الراحلات مع القبيلة (12-19). بعد ذلك يشير الشاعر إلي توتر يسود العلاقة بينه وبين نوار محبوبته (12-19؛ 21)، ويقول أنه سيصرم علاقته بها ويرحل علي ناقته عبر الصحراء. وتؤدي هذه الانطلاقة إلى تصوير وصف الناقة (22؛ 53)...»[60].

ويمكن أن نتلمس هذا المأخذ في كتابه «جدلية الخفاء والتجلي» أيضًا في معرض تحليله لقصيدة أبي نُواس النونية التي يفتتحها قائلاً:

يا بنة الشيخ اصبحينا　　　ما الذي تنتظرينا[61]

فنراه يقتات على مائدة النقد العربي القديم، مستعينا بمصطلحاته النقدية التي ساقها دون وعي بمضمونها أو عودة إلي مصادرها لتبين الوجه الصحيح لها، فوقع في الخطأ تارةَ، وتَعَسَّفَ في استنطاق النص تارات أخر، مثال ذلك موقفه من التصريع، عندما عَدَّهُ «ظاهرة نادرة في الشعر العربي»[62] لأنه ورد في تضاعيف القصيدة جاعلاً إياها ظاهرة خاصة بهذا النص النّواسي دون غيره من نصوص. والواقع الشعري والنقدي قديما ينفي ذلك، فابن رشيق يرى أن الشعراء أكثروا منه في غير موضع من قصائدهم دليلاً علي قوة طبعهم، وإن حذرهم من عاقبة الإفراط فيه، فقال: «وقد كثر استعمالهم هذا حتى صَرَّعوا في غير موضع تصريع، وهو دليلٌ علي قوة الطبع وكثرة المادة، إلا أنه إذا كثر في القصيدة دَلَّ علي التكلف إلا من المتقدمين»[63].

والقارئ للشعر الجاهلي لا تخطئ عينُه شيوعَ التصريع في افتتاحيات كثير من القصائد وتضاعيفها، مثال ذلك امرؤ القيس وعمرو بن كلثوم وعنترة العبسي وغيرهم كُثُرٌ[64].

الهوامش

(1) انظر كتاب د.محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، بحث في تجليات القراءات السياقية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2004م. والنص الشعري بين النقد السياقي والنقد النسقي ص241-260.

(2) محمود الربيعي: من أوراقي النقدية، دار غريب، القاهرة، ص 12.

(3) يحيلنا هذا الخلاف إلي ما أثاره نقادنا القدامى حول قضية اللفظ والمعنى، حيث ذهب الجاحظ إلي أن «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والحضري والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السَّبْك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير» الحيوان ص 131-132.

(4) وقد تجلت حالة الانقسام تلك في مقارباتهم لنظرية التناصّ، فإذا كان أنصار الفريق الأول قد تشتت بهم السُّبُل، فلم يقدموا لنا ترجمة واحدة له، بل يمكننا – بقليل من التعقب – أن نورد عدداً لا بأس به منها فإن من أنصار الفريق الثاني مَنْ جعل الاقتباس مرادفاً للتناصّ «وهو مصطلح بلاغي صِرْفٌ، ولكنه الآن مسطو عليه من السيميائية التي بادرتْ بإلحاقه بالتناصيات واستراحت...».

(5) انظر: التعالق النصي في شعرنا القديم، معلقة امرئ القيس نموذجاً. الندوة الدولية الأولى للمناهج الأدبية واللغوية في دراسة النص– كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض. مارس 2010م.

(6) الحاتمي: حلية المحاضرة 65/1.

(7) الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 183 وما بعدها.

(8) ابن خلدون: المقدمة، ص 1105-1106.

(9) مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، ص 83.

(10) ابن السيد البطليوسي: في شروح سقط الزند، عندما تعقب في مواطن متعددة جذور المعني لدى أبي الطيب المتنبي.

(11) ابن طباطبا: عيار الشعر 27-30.

(12) الباقلاني: إعجاز لقرآن، ص 158-183.

(13) محمد عبدالمطلب: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني ص 38.

(14) الجرجاني: الوساطة ص 734.

(15) ابن رشيق : العمدة 93/2.

(16) وليد قصاب: من ضوابط قراءة النصوص في النقد العربي.

(17) Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery. Approaches to Arabic Literature No. 1 (Warminster: Aris & Phillips Ltd., 1974).

نقلا عن د.سعد البازعي : استقبال الآخر ص

(18) السابق، ص 54.

(19)

(20) خالدة سعيد: حركية الأبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، بيروت. دار العودة، 1979.

(21) سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث. بيروت، المركز الثقافي العربي، 2004، ص

(22) يمنى العيد: في معرفة النص، ص 2.

(23)

(24) يمني العيد: في معرفة النص، ص 145.

(25)

(26) طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص

(27) علي الجندي: في تاريخ الأدب الجاهلي، ص 184.

(28) المنهج والخصوصية الحضارية: إشكالية قراءة التراث عند مصطفي ناصف ص42.

(29) مصطفي ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس، بيروت، ط 3، 1983، ص 6.

(30) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، ص 673.

(31) المرجع السابق، ص 200.

(32) المرجع السابق، ص 11.

(33) المرجع السابق، ص 5.

(34) صلاح فضل: في حب كمال أبو ديب ونقده، جريدة الأهرام، سنة 130/ع43673، 3 يونيو 2006م.

(35) جابر عصفور: منظور مغاير للأدب العربي أبو ديب وتأثيراته.

(36) انظر: رشاد رشدي: ما هو الأدب؟ والنقد والنقد الأدبي 1971، ومقالات في النقد الأدبي. 1972/. ومحمد عناني : النقد التحليلي/ كلينت بروكس. وسمير سرحان: النقد الموضوعي/ ماثيو أرنولد. وعبد العزيز حمودة: علم الجمال والنقد الحديث/ كروتشي. ويوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبى ص 57.

(37) أبو ديب: الرؤى المقنعة ص 9.

(38) صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي ص 237.

(39) عبدالعزيز المقالح، ثلاثيات نقدية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 2000م، ص 144.

(40) صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي ص 235.

(41) حمودة : هوامش نقدية.

(42) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدنى ص 10-11.

(43) جابر عصفور: منظور مغاير للأدب العربي أبو ديب وتأثيراته.

(44) صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي ص 241.

(45) حمودة: هوامش نقدية. والحوار في جريدة الوفد 3 يونيو 2003م .

ولم تقف البنيوية عند هذا الحد، بل وجدنا من الباحثين العرب من اتخذها أداة لمقاربة التراث النقدي مقاربات مغايرة للمألوف كما في مقاربات. د.عبدالسلام المسدى في كتابه «المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين. الدار العربية للكتاب، تونس- ليبيا، ط 2، 1986: و د.محمد الهادي الطرابلسي» مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب. الجامعة التونسية 1978م». ود. حمادي صمود: «التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس. منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية 1981م».

(46) أبو ديب: الرؤى المقنعة ص 6.

(47) أبو ديب: الرؤى المقنعة ص 5.

(48) المرجع السابق ص 6.

(49) المرجع السابق ص 111.

(50) صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي ص 241.

(51) د. صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي ص 236.

(52) سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث ص

(53) أبو ديب: الرؤى المقنعة ص 7.

(54) المرجع السابق، ص 7.

(55) ناصف: صوت الشاعر القديم. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1992م. ص5.

(56) ناصف: صوت الشاعر القديم. ص 6.

(57) أبو ديب: الرؤى المقنعة ص 47.

(58) عبدالسلام المسدى: الأسلوب والأسلوبية ص 118.

(59) علي الجندي: في تاريخ الأدب الجاهلي. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة 1999م، ص 306-311.

(60) أبو ديب: الرؤى المقنعة ص 56.

(61) أبو نواس: ديوانه. دار صادر ، بيروت ص 594.

(62) أبو ديب: جدليه الخفاء والتجلي ص 172.

(63) ابن رشيق: العمدة 1 / 321.

(64) ابن الأنبارى: شرح القصائد السبع الطوال 295، 296، 371، 374 وديوان عمرو بن كلثوم، نشرة أيمن ميدان ص 307، 311.

أبو نواس الحسن بن هانئ

قراءة جديدة في: الشخصية، الثورة، والتلقي

عبدالله بن أحمد الفَيْفي

شخصيّة أبي نواس وشخصيّة شعرِه

أولًا- كيف نقرأ النصّ الأدبيّ؟ (كتوطئة):

ثمّة تصوّر سائد، ساذج، أن الأدب محض ثقافة عامّة، وأن بإمكان أيّ متعلّم أو مثقّف أن يتعاطى معه، بل أن يحكم على جيّده ورديئة، وحينما لا يفهم، فقد وقع على بيت الرداءة؛ لأن صاحبنا متعلّم ومثقّف ولم يفهم النصّ، أو لم يستسغه. فلماذا؟ وفي هذا جهل مركّب: جهل بطبيعة الأدب ووظيفته، وجهل بالفارق بين لغته ولغة العلم، وجهل بالفارق بين مفهوم الثقافة العامّة والكتابة الأدبيّة. فالأَدب نسيجٌ بالغ التعقيد، والنصُّ بنية واحدة لا بنى متناثرة، مكوّنة من: المعلومة، والمتخيّل، والإشارة الرمزيّة، والتأمّل الفلسفيّ، واستشراف المستقبل، في لغة خاصّة جدًّا في معالجتها لتلك العناصر، وطرحها إيّاها. وهي لُغةٌ تتّكئ في أدبيّتها على الإيماء إلى سياقات غائبة بالضرورة الأدبيّة، وعلى الإشارة إلى عوالم غير مرئيّة بالعين الذهنيّة المباشرة. والحُكم على الشيء فرعٌ عن تصوّره، كما قيل في المحاكمة المنطقيّة. ولذلك يبرز في كثير من الجدل حول الأدب ذلك المشكل الجوهريّ المتمثّل في الجهل بـ: ما الأدب؟ وهو جهل نظريّ، لكنه أيضًا وريثُ عصورٍ من ارتباط

الأدب بالمالحات الاجتماعيّة، والمخاطبات الإخوانيّة المبتذلة بين الناس، وبالطرائف العامّة، وبالخطابات المناسباتيّة، إلى آخر تلك المجالات التي سُخّر النصّ الأدبيّ فيها ولها دهورًا متراكمة، من أجل تكسّب، أو لفت أنظار، أو استمتاع سطحيّ سخيف. غير أن هذا ليس بالأدبً، أو هو بالأصح من توافه ما يمكن أن يُنسب إلى الأدب، بمفهومه الكلّي والرصين.

لذلك فإن الحُكم في نصٍّ أدبيّ هو أمر تخصّص، وهو أعوص من الحُكم في قضيّة علميّة، ليس لعدم التخصّص فحسب، ولكن أيضًا لأن الأمر يتطلّب إلى التخصّص مؤهّلات ذهنيّة ونفسيّة ومعرفيّة لا تتوافر في كلّ الناس، حتى في المتخصّصين في الحقل الأدبيّ والنقديّ نفسه؛ إذ يمكن أن يكون أحد الناس عالـمًا باللغة، وبتاريخ الأدب، وبمدارس النقد، ومع ذلك لا يُحسن التعاطي مع نصٍّ أدبيٍّ، اللهم إلاّ على نحو أكاديميّ، ظاهريّ، يحلّل النصّ كما يحلّل نحويٌّ جملة نحويّة ليعربها. ذلك أن مثل هذا قد يمتلك العلم، لكنه يفتقر إلى الموهبة، وإلى الخيال، وإلى الحسّ الإنسانيّ، الذي لا يمكن تعلّمه، أو التدرّب عليه، وكلٌّ ميسّر لما خُلق له. والنصّ الأدبيّ هو في حقيقته رحيق كلّ المَلَكات الإنسانيّة، عقليّةً ونفسيّةً، مختزلةً في كلمات معدودة.

إن الأدب، إذن – إنتاجًا وتلقّيًا – مخاضٌ أَبْىَ من العلم في تلقّيه، وأعزّ منه في استيعابه، من حيث إن العلم إنما يتعامل مع حقائق ذهنيّة ومعرفيّة، يُتأتّى إليها بأدوات في متناول أيّ إنسان، ما دام ذا قدرة عقليّة. ويشترك السواد العامّ من الناس في إمكان تحصيل ذلك، والتعامل معه، وإنما يتفاوتون بعدئذ في مقدار اجتهادهم وتبحّرهم في البحث والطَّلَب. وما كذلك الأدب.

وكذا القول في النقد الأدبيّ، فهو - وإنْ كان ينحو إلى الأخذ بأسباب العِلم وأدواته وقوانينه- إلاّ أن الناقد لا يمكن أن يتعامل مع النصّ كطبيب يشّرح جثّةً، وإلاّ كان طبيبًا عضويًّا فقط، والناقد طبيبٌ عضويٌّ، ونفسيٌّ، وعقليٌّ، وباحثٌ اجتماعيّ، ودارس حضاريّ، ومستقرئٌ لتاريخ الأفكار، عالمٌ بفقه اللغة، وتطوّر المفردات اللغويّة، مُلِمٌّ بالميثولوجيا، وبعلوم كثيرة يمكن أن تَدخل ضمن أدواته الضروريّة لفهم النصّ وتفسيره، وفوق ذلك كلّه لا بدّ أن يمتلك الموهبة الأدبيّة في القراءة والتأويل، التي ينبغي أن لا تقلّ عن الموهبة الإبداعيّة في الكتابة، ثم لا بدّ له من الموهبة في عرض مشروعه النقديّ، بالغ التركيب، في أسلوب قريب مأنوس إلى نسبة معقولة من المتلقّين. وإنْ لم يتوافر على ذلك سَقَط في عمله، أو ظلّ يُجَمّجم في رطانة لا تُمتع ولا تُفيد. ذلك أن النصّ الأدبيّ هو الإنسان، بكلّ مكوّناته، بل النصّ الأدبيّ أكبر من الإنسان، بوصفه فردًا، فهو الإنسان بوصفه مرحلة أو حضارة. فشِعر المتنبي مثلاً ليس مجرّد أحمد بن الحسين، الإنسان الذي عاش بضعة عقود وتنقّل على راحلته بين العراق وحلب والفسطاط وبلاد فارس، بل هو - من حيث درى أحمد بن الحسين أو لم يدر - عصرُه وأمّتُه، بزخم خِصبها الروحيّ والفكريّ، وإلاّ، لو لم يكن الأمر كذلك، لانتهى النصّ بانتهاء الشخص التاريخيّ، منذ أكثر من ألف سنة. غير أن المعضلة تكمن في أن طبيعة شِعر أبي الطيّب، أو غيره، لا تحمل تلك المعطيات على نحو مباشر، تُؤتي ثمارها للقارئ العابر، دون استنباط معانيها ومعاني معانيها.

ولقد جرى الاستخفاف بقيمة الأدب حتى في عصرنا، عصر «العلمنة»، كما جرى الاستخفاف به في عصور مضت من العاميّة الأدبيّة وتوظيف ما يسمّى بالأدب في توافه الأغراض. وما لم يسلّم القارئ اليوم بأن الأدب مجالٌ معرفيٌّ خاصٌّ، له أهله، كأيّ مجال تخصّصيّ، وأن النقد حقلٌ معرفيٌّ له القائمون عليه، فسيظلّ المتلقّي يشتم الأدباء، ويَلْحُو النقّاد؛ لأنهم يطرحون عليه ما ليس في متناوله من مبهمات الأفكار والمعاني. وهذا النوع من القرّاء معذور؛ لأنه ضحيّة تاريخ من ابتذال الأدب في أغراض الناس اليوميّة، وتاريخ من النقد الشّارح، الذي لا يعدو إيضاح معاني الكلمات، أو العلاقات البلاغية بينها. وهذا هو المستوى الأوّل من مقاربات النصّ، حسب تصنيف (تدوروف) إيّاها إلى ثلاثة مستويات: شارح، وإسقاطيّ، وتأويليّ[1].

ولمّا كان الأمر كذلك، فإن الحُكم على النصّ الأدبيّ وكاتبه يظلّ محلّ توهّم واختلاف، وإنّ كان النصّ من أوضح النصوص؛ ذلك أن قراءة الأدب ليست كأيّة قراءة. والنصّ الأدبي يُضمر عادةً أكثر ممّا يُظهر، فهو لعبةٌ من علاقات الحضور والغياب[2]. والنصّ الأدبيّ يعتمد على سياقات نصوصيّة وأخرى خارجيّة. وهي مزالق، ما لم تُؤخذ في الحسبان ضلّ بنا الطريق إلى فهم النصّ ومحاولة تفسيره. وقبل أن نخوض في مراجعة شعر أبي نواس، وما أطلق عليه وعلى صاحبه من أحكام، لعلنا نأخذ مثالاً من شاعر حديث، ما أظنّ هنالك شاعرًا عربيًّا أكثر منه مباشرة وسهولة في التناول، هو نزار قبّاني، كي نستبين بعض ما أشير إليه من إشكاليّات القراءات الأدبيّة.

كيف قُرِئ نزار؟

نحن نقرؤه متهتِّكًا، ماجنًا، داعيًا إلى الرذيلة!

فهل حقًّا كان كذلك؟

كلاّ، هذا حُكم عامّي غير دقيق، لكنّنا دَرَجْنا على عدم قراءة شِعره بوصفه أدبًا، فضلاً عن كونه شعرًا، بل على أنه اعترافات شخصيّة لمغامر في عالم النساء. لأجل هذا، كم قرأنا أبياته من قصيدة «الرسم بالكلمات»[13]، ثم ضربنا بها المثل في التوحّش الجنسيّ:

لم يبق نهدٌ أسودٌ أو أبيضٌ إلاّ زرعتُ بأرضه راياتي

لم تبقَ زاويةٌ بجسم جميلة إلاّ ومَرَّتْ فوقها عرباتي

فَصَّلْتُ منْ جلْد النساء عباءةً وبَنَيْتُ أهرامًا منَ الحَلَمات!

وقلّما نحفَظ من القصيدة غير هذه الأبيات، أو نذكر غيرها. والقارئ يُستثار، ويَستأثر بذاكرته، ما يمسّ فيه وترًا حسّاسًا، أو مكبوتًا فَجَّره النصّ. فيشرع في لعن الشاعر، والعيبُ فيه هو.. أي في القارئ! نحن نقرأ الأبيات على أنها اعترافٌ نزاريٌّ بممارساته الحياتيّة، وكأنه يقول: «أُقرُّ وأعترف - أنا المدعو نزار قبّاني، وأنا بكامل قواي العقليّة - بأنني قد فصّلت من جِلد النساء عباءةً، وبنيتُ أهرامًا من الحلمات... إلخ»! في حين أن القصيدة إنما جاءت إدانة لهذا الفعل. والنصّ الأدبيّ كُلٌّ متكاملٌ، يُقرأ كلُّه أو يُترك كلُّه. لأنه بنيةٌ واحدة، وجسدٌ واحد، تجزيئه قتلُه وتشويهُه. إلاّ أننا لا نقرأ غالبًا سياق القصيدة النصّيّ، فضلاً عن جعلها في سياقها الخارجيّ؛ لأننا اعتدنا على أن النصّ الأدبيّ كغيره من النصوص لا يعتمد كثيرًا في فهمه على السياق النصّيّ، إلاّ في حدود

واضحة وقريبة، لا تخفَى كثيرًا على القارئ، ناهيك عن (السياق الخارجيّ) الغائب عن كلمات النصّ أصلاً. لذلك تحضر الأبيات السابقة وتغيب أبياتٌ أُخَر، هي لبّ القصيدة ومغزاها، منها:

واليومَ أجلسُ فوقَ سطحِ سفينتي كاللصِّ أبحثُ عن طريقِ نجاتي
وأديرُ مفتاحَ الحريمِ فلا أرى في الظلِّ غيرَ جماجمِ الأمواتِ
أين السبايا؟ أين ما ملكتْ يدي؟ أين البخورُ يَضُوعُ منْ حُجُراتي؟
اليومَ تنتقمُ النهودُ لنفسها وتَرُدُّ لي الطعَنَاتِ بالطَّعَنَاتِ
مأساةُ هارونِ الرشيدِ مَريرةٌ لو تُدركينَ مرارةَ المأساةِ!

فالقضية، إذن، ليست - ببساطة - قضيّة نهود وحلمات وعباءات وجنس، بل هي قضيّة أُمّة، أو قادة أُمّة، يُدين ممارساتها الشاعر، عَبْر مشهد من الأقنعة، والأصوات الرمزيّة، والتحوّلات الوجوديّة. النصّ/ القصيدة هنا بناءٌ ممسرح متكامل، ما جاء فيه جاء على لسان البطل، لا على لسان الشاعر، غير أن الناس يسارعون إلى الحُكم على مغزاه منذ الفصل الأوّل، بل يُدينون الشاعر نفسه، على طريقة من قرأ: «فويل للمصلّين...»، أو «ولا تقربوا الصلاة...»!

إن إشكاليّة القراءة، إذن، أمرٌ جدٌّ واسع، وخطير، وهو في الأدب بحرٌ لا ساحل له. وإذا كان الاجتزاء المضلّل حين يَحدث في النثر غير الأدبيّ يُظهر النصّ ذا معنى غير مقصود؛ وذلك لإخراجه من سياقه، فإن إمكانيّة ذلك في الأدب أكثر ورودًا، وعواقبه أبلغ تعقيدًا، وهو في الشّعر أشدّ غموضًا والتباسًا ومراوغة وطول نَفَس. وعندئذ فمن الدارج أن تنتهي بنا قراءاتنا المبتسرة في الأدب، أو غير الراشدة، إلى إحدى نتيجتين:

- إمّا الحُكم الجاهز برداءة النصّ، أو عبثيّته، حينما لا نفهمه؛ لأننا متعلّمون ومثقّفون - والأدب كما وَقَر في الأذهان محض ثقافة عامّة، بإمكان أيّ متعلّم أو مثقّف أن يتعاطى معه، وأن يَحكم على جيّده ورديئة، بل أن يصنِّف الأدباء في طبقات - فلِمَ لا نفهم النصّ، أو لا نستسيغه؟! العيب في النصّ، إذن، وليس فينا!

- أو أن نفهمه جِدًّا، كما فهمنا أبيات نزار قبّاني حول النهود والحلمات وجلود النساء، لكنّنا لا نفرّق بين قصيدة شاعر وتصريح صحفيّ أو نشرة أخبار. فالشعراء - حسب هذا الفهم - يقولون ما يفعلون! ثم إن البيت - كما أَلِفنا من شوارد العرب - وحدةٌ واحدة، لا من قصيدة متكاملة. والبيت يَنقل إلينا تجربةً مباشرة، وحقيقيّة، عن سيرة الشاعر؛ فحين يقول الشاعر: إنه «فصّل من جلد النساء عباءة»، فهو يعني ما يقول، وهو يعبّر عن تجربة واقعيّة، ليخبرنا، كي نعرف ماذا فعل بالنساء.. أخزاه الله! كما أخبرنا قديمًا امرؤ القيس، وأكَّد ذلك الشُّرّاح من بعده، كيف ضاجع الحامل والمرضِع، فيما كان يشرح بدوره هذه التفاصيل المخجلة من الحكاية لمعشوقة أخرى، اسمها فاطمة، كي يستدرجها هي أيضًا إلى مثل ذلكً المصير معه! انتهى.. فهمنا النصّ، ولسنا في حاجة إلى غير هذا في القراءة والاستقراء والفهم والتفسير! وذاك هو الشِّعر والأدب، فلنمتشق سهام الإدانة، لنصطاد الشعراء، ونُزهق أرواح الكتّاب!

ثانيًا- أبو نواس وعوامل تشويه صورته:

الحُكْم على الشاعر من خلال قراءة سطحيّة مباشرة لشظايا من شعره مسلكٌ قديمٌ في الثقافة العربيّة. فهل حقًّا كان شعر نموذجنا (أبي نواس، الحسن بن هانئ، 198هـ = 814م)[4] صورة مباشرة عن سلوكه وحياته، كما فَقِهَ الناس؟ أم أن ذلك الشِّعر إلى ذلك - أو قبل ذلك، أو ربما بعكس ذلك - نَقْدٌ لمجتمع الشاعر وعصره، وتعريةٌ لمخازيهما، بلهجة صادقة لا منافقة، حتى لو مَثَّل الشاعر بنفسه، وحكى عن تجربته؟

تُرى أهو جادٌّ، ويعني ما يقول، ويصف ما يفعل، أم هو ساخر؟ أوليس هو القائل:

اسقني حَتّى تَـراني أَحسَبُ الدِّيكَ حمارا؟![5]

لا شكّ في أن الرجل كان غارقًا في بعض ما الناس فيه غارقون في القرن الثاني للهجرة، لكنّ شعره لا يسوّغ لنا - بقراءته قراءة مستكنهة - استنتاج أنه كان مؤمنًا بحياة كتلك، بل لعلّه كان يندب، بصفة غير مباشرة، ذاك التردّي الذي يحيط به[6].

ولعلّ من المهمّ التنبيه هنا - أو بالأصحّ التأكيد - أن هذه الدراسة لا تستهدف تبرئة أبي نواس، ولا تسويغ ما يرد في شعره! لكنها دراسةٌ في ما يحدث في تاريخنا الأدبيّ، وفي الدراسات الأدبيّة بخاصّة، من خلط المعايير حين الحُكم على الأدباء وأدبهم. فلقد بولغ في تشويه صورة أبي نواس مبالغة؛ لا لأنه كان أكثر من معاصريه انحرافًا، أو أشذّ نهجًا في طَرْق موضوعاته الشّعريّة، ولكن لأسباب خارجيّة، سياسيّة واجتماعيّة. وليس هو الوحيد ممّن لحقه التشويه لمثل تلك الأسباب.

وهنا يمكننا، بقراءة جديدة، أن نقف على حقيقة أبي نواس، وعلى عوامل تشويه صورته، وما يلابس تلك الصورة النمطيّة، ممّا يَبعث على التشكّك في صحّتها، ومن ثَمَّ الوقوف على قضايا الشاعر الجوهريّة التي عَبّرَ عنها من خلال شِعره. وهو ما يستدعي التعريج على نقد منهاجيٍّ لبعض الدراسات التي قامت حول شعره، مستندةً إلى ما رُسّخ من صورته، وما حَمَلَه ظاهر خطابه الشِّعريّ.

- 1 -

ولعل من عوامل تشويه صورة أبي نواس أخلاقيًّا، ما يأتي:

1 - الشعوبيّة الفارسيّة ضدّ الشاعر، والشعوبيّة العربيّة ضدّه كذلك. فالفُرس هم أخوال (المأمون)، وقد كان الشاعر صديق: (الأمين بن الرشيد)، عربيِّ الأب والخؤولة، الذي كان يكنى بأُمّه العربيّة، نكايةً فيه: ابن زُبيدة! كما كان أبو نواس جليس (الفضل بن الربيع)، وزير الأمين، ذي العصبيّة العربيّة. ومعروف تاريخيًّا ما دار بين المأمون والأمين من صراعٍ سياسيٍّ ودعائيٍّ، أودَى بالأخير لحساب الأوّل. فهو تشويهٌ استُهدف به الأمين من بعض الوجوه، كانت وسيلته أبا نواس. ثم جاءت الشعوبيّة المضادّة، العربيّة ضِدّ الفرس؛ من حيث كان أبو نواس خوزيًّا، فارسيَّ الأصل، على بعض الأقوال. فتناوشته الشعوبيّتان، كلٌّ واحدة من جهة. وهكذا تلعب العصبيّة العِرقيّة والسياسيّة والدِّينيّة في الثقافة وأعلامها. ومن العجيب أن يبقى لدى الدارسين المحدثين تسليمٌ بأحكام

ذلك التنابز القديم بالولاءات القوميّة أو الدينيّة، من أجل التصفيات السياسيّة، كتُهَم الشعوبيّة أو الزندقة. وهذا ما نجده لدى طه حسين[7] - مثلاً - في ذهابه إلى أن أبا نواس كان على «مذهب تفضيل الفُرس على العرب، مذهب الشعوبيّة المشهور». وكأن طه حسين بقوله هذا مازال يتحدّث بلسان العصر العباسيّ الأوّل وأهله!

2 - العصبية القَبَليّة العدنانيّة، (أسد وتميم وقيس)، التي عَرّض بها أبو نواس في شِعره، فيما كان يعتزي بأنه الحَكَمي اليَماني، في مثل قوله:

وَقالَ:

«أَمِـن تَميـمٍ؟» قُلـتُ: «كَلاّ　　وَلَكِنّي مِنَ الحَيِّ اليَمـاني»[8]

على أنهُ لم يكن لأبي نواس نَسَبٌ واضحٌ، وقد رُوي في هذا أن الخصيب، صاحب ديوان الخراج بمصر، سأل أبا نواس عن نَسَبه، فقال: «أغناني أدبي عن نسبي»، فأمسك عنه[9]. ومن تعريضه بالقبائل العدنانيّة، قوله:

يبكي على طلل الماضين من أَسَد　　لا دَرَّ دَرُّك، قلْ لي: مَن بنو أسد؟
وَمَن تَميمٌ، وَمَن قَيْسٌ، وَإخوَتُهُمْ؟　　ليسَ الأعاريبُ عندَ الله من أَحَد![10]

مع أن أبا نواس لم يكُ موقفه من العدنانيين عامًّا، ولم يهجُ إلاّ أشخاصًا، أو عَرَّض بأحياء معيّنة. وإلاّ فله هجاء في بعض اليمانيّة أيضًا، ومَدْحٌ في النزاريّة، كما في هجائه هاشم بن حديج الكنديّ، ومدحه القلمّس الكنانيّ:

يا هاشمُ ابنَ حُدَيج لَو عَددتَ أَبًا　　مثلَ القَلَمَّس لَم يَعلَق بكَ الدَنَسُ
إذْ صَبَّحَ المَلِكَ النُعمانَ وافِدُهُ　　وَمِن قُضاعةَ أَسرَى عندَهُ حُبُسُ[11]

وكذلك حال الشعراء في تذبذب عواطفهم وولاءاتهم، حين يرضون أو حين يسخطون، وما أبو نواس في ذلك منهم ببِدْع.

ثم جاءت العصبيّة المضادّة، حينما أخذ القحطانيّون يتبرّؤون من انتماء أبي نواس إليهم، كما فعل (ابن منظور الأنصاريّ)، اليمنيّ، في كتابه «أخبار أبي نواس». ولعلّ ما في شعر أبي نواس من تناقض في ولائه للقبائل اليمانيّة والعدنانيّة- إنْ صحّ أن هناك تناقضًا - ما هو إلاّ صدًى للصراع القَبَلِيّ بين هذين القسمين من العرب، مثلما أن مراوحة شِعره بين القديم والمحدث جاء صدًى آخر للصراع بين تيارَي القديم والمحدث في العصر العبّاسيّ؛ فكان يُرضي أصحاب القديم بطرديّاته، ونحوها من شِعر البادية، ويُرضي الآخرين بخمريّاته وغلمانيّاته، ونحوهما من تصوير الحاضرة. أمّا طبيعة اللغة، من حيث هي، فهي تُوظَّف لديه حسب الموضوع، من حضريّ وبدويّ. ولذلك فإن شعره - إذا قُرئ قراءةً نقديّة مستوعبة معمّقة، بحيث لا يُبتسر الحُكم عليه من خلال صورته المشوّهة وسيرته المحكيّة - هو أصدق شاهد على شخصيّته وشخصيّة عصره، بكلّ تقلّباته وصراع تيّاراته.

3 - الدعاية السياسيّة المأمونيّة ضدّ الأمين. فمع أن الأمين - في ما نُقل - كان قد مَنَعَ أبا نواس عن ذِكر الخمر وهدّده بالسجن، إلاّ أن أخاه المأمون قد ظلّ يعيّره بصُحبة أبي نواس، ويقول» «من يكون أبو نواس نديمه، لا يصلح للخلافة»[12]. وتذكر الروايات في ذلك أنه «لمّا خَلَعَ المأمونُ أخاه محمّد بن زُبيدة [الأمين]، ووجّه بطاهر ابن الحسين لمحاربته، كان يَعملُ كُتبًا بعيوبِ أخيه، تُقْرأ على المنابر بخراسان؛ فكان ممّا عابه به أنّ

قال: إنه استخلص رجلاً شاعرًا ماجنًا كافرًا، يقال له الحسن بن هانئ، واستخلصه ليَشرَبَ معه الخمر، ويرتكبَ المآثم، ويَهْتِكَ المحارم، وهو الذي يقول:

ألا فاسقني خَمْراً، وقُلْ لي هي الخمرُ ولا تسقني سرًّا إذا أمْكَنَ الجَهْرُ!

وُبحْ باسم مَنْ تهوَى، ودَعْني عن الكُنَى فلا خيرَ في اللّذات من دونها سِتْرُ!

ويذكر أهلَ العراق، فيقول: أهل فسوق وخمور، ومَآخُور وفجور؛ ويقوم رَجلٌ بين يديه فيُنْشِد أشعار أبي نُواس في المجون؛ فاتّصل ذلك بابن زُبيدة؛ فنهَى الحسنَ عن الخمر، وحَبَسه ابنُ أبي الفضل ابن الربيع؛ ثم كلّمه فيه الفضل[13]، فأخرجه بعد أن أخذ عليه ألاّ يشربَ خمراً، ولا يقول فيها شعراً، فقال:

ما مَنْ يد في الناس واحدة كَيَد أبو العبّاس مَولاها

نامَ الثقاتُ على مضاجعهم وسَرَى إلى نفسي فأحياها

قد كنتُ خفْتُكَ، ثم آمنني مِنْ أنْ أخافكَ خَوْفُكَ الله

فَعفوتَ عنّي عَفوَ مُقتدرٍ وَجَبَتْ لهُ نِقَمٌ فألغاها

ومن قوله في ترْك الشراب:

أيها الرائحان باللّوم، لُوما لا أذوقُ المُدامَ إلاّ شَميما

نَالَني بالمَلام فيها إمامٌ لا أرى لي خلافَهُ مُستقيما

فاصرفاها إلى سوايَ؛ فإني لستُ إلاّ على الحديث نديما[14]

وكان قبل ذلك قد حُبِس من قِبَل الفضل بن الربيع والرشيد لقوله:

ومُلحَّة بالعذل تحسبُ أنّني للعذل أتركُ صُحبَةَ الشُّطّار

أحرَى وأحزم مَنْ تَنَظُّر آجل ظَنّي به رَجْمٌ مِنَ الأخبار

ما جاءنا أحدٌ يُخبِّرُ أنّهُ في جنّة مُذ ماتَ أو في نار![15]

فإذن، الدعاية السياسيّة، التي كانت تُلقَى على المنابر، وتُنشر بين الناس، وتَشتغل بها آلة الإعلام المأمونيّة، التي قَضَتْ على الأمين، قَضَتْ على صديقه أبي نواس بصورة شوهاء، توشك أن تكون صورة شيطان رجيم، وَجَدَت في أسلوبه الشِّعريّ ما يخدم أغراضها. بل إن من اللافت هنا تزامن وفاة أبي نواس ومقتل الأمين في عام واحد (198هـ)! أهي محض مصادفة - أو انتهاء أجل - أن يموت الشاعر في السنة نفسها التي قُتل فيها الأمين؟! ولقد توفي أبو نواس وعمره 59 سنة تقريبًا، وقيل: 55 سنة، وقيل: 52 سنة، أي في سنٍّ غير متقدّمة. ومعروف أنه لازَمَ الأمينَ حتى مقتله ورثاه. ومِن ثَمّ فلا يُستبعد أن يكون قد مات مسمومًا؛ ليلحق بصاحبه الأمير المقتول، ولاسيما أن المبرِّر كان جاهزًا، من حيث هو زنديق كافر حلال الدم، حسب الدعاية المبثوثة ضدّه[16]. ويُلْمِح الصَّفَدي[17] إلى استبعاد عفو المأمون عنه بقوله: «ولو عاش أبو نواس إلى أن يدخل المأمونُ بغدادَ لناله منه سُوء». ولقد وردت أخبارٌ عن أنه مات قتيلاً، نتيجة ضربٍ أو سَمٍّ، غير أن ذلك عُزِيَ إلى انتقام بعض مهجوِّيه منه[18].

4 - عداؤه للمعتزلة، وللنظّام (إبراهيم بن سيّار، 231هـ= 845م) تحديدًا، وإنكاره عليه رأيه في الخطيئة والتوبة[19]. فقد كانت من دوافع أبي نواس - إلى جانب اصطناع ما يستقلّ به عمّا بَرَع فيه غيره من شعراء عصره - معاندة المعتزلة، فكريًّا وفقهيًّا، في آرائهم التي سَطَت على غيرها في عصر المأمون. تلك الآراء التي كان النكير الشديد فيها على مرتكب الكبيرة، والقول بأنه لا بمؤمنٍ ولا بكافر، بل في منزلة بين المنزلتين. وهذا في

الأساس مذهب واصل بن عطاء، (131هـ)، في قصّة اعتزاله حلقة الحسن البَصْريّ حين استُفتي في المسألة. ولذلك كان رأي أبي نواس بخلاف رأي المعتزلة ذاك؛ وهُم من خاطبهم بقوله[20]:

فَقُل لِمَن يَدَّعي في العلم فَلْسَفَةً حَفظتَ شَيئًا وَغابَت عَنكَ أَشياءُ!

لا تَحظُر العَفوَ إِنْ كُنتَ امْرَأً حَرِجًا فَإِنَّ حَظْرَكَهُ في الدِّين إزراءُ!

ولقد رَوَتْ بعض كتب التاريخ والأدب عن أبي نواس أحاديث نبويّة في هذا الصدد، من ذلك ما رُوي عنه، عن حمّاد بن سَلَمة، عن ثابت البناني، عن أنس بن مالك، قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «لا يموتنّ أحدكم حتى يُحْسِنَ ظَنَّهُ بربِّه، فإنّ حُسنَ الظنِّ بالله تعالى ثَمَنُ الجَنَّة»[21]. ومن ذلك ما روى محمّد بن إبراهيم بن كثير الصيرفي، قال «دخلنا على أبي نواس الحسن بن هانئ في مرضه الذي مات فيه، فقال له صالح بن علي الهاشمي: يا أبا علي، أنت اليومَ في أوّل يوم من أيّام الآخرة، وآخرِ يوم من أيّام الدنيا، وبينكَ وبين الله هناتٌ، فتُبْ إلى الله من عملك! قال: فقال: إيّايَ تخوّف بالله؟ فقال: أسندوني! حدّثني حمّاد بن سَلَمة، عن يزيد الرقاشي، عن أنس بن مالك، قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «إنّ لكلّ نبيٍّ شفاعةً، وإنّي اختبأتُ شفاعتي لأهل الكبائر من أمّتي يوم القيامة»، أفتُرى لا أكون منهم؟!»[22] «وفي رواية أخرى: عن حسن بن الدّاية، قال دخلتُ على أبي نُواس، في مرضه الذي مات فيه، فقلتُ له: عِظْني! فرَفَعَ رأسه إليَّ، وأنشأ يقول:

تكثَّرْ ما استطعتَ منَ الخطايا فإنك لاقيًا ربًّا غَفُورا

ستُبْصر إنْ وردتَ عليه عَفْوًا وتَلْقَى سَيِّدًا مَلِكًا كبيرا

تَعَضُّ ندامةً كَفَّيْكَ ممّا تركتَ - مخافةَ النارِ - السُّرورا

فقلتُ له: وَيْلَكَ! في مثل هذه الحال تَعِظُني بمثل هذه الموعظة؟! قال: اسكتْ! حدّثنا حماد بن سلَمة، عن ثابت، عن أنس، قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «ادّخرتُ شفاعتي لأهل الكبائر من أمّتي»(23). وروى الحسن بن عبدالسلام الخطيب، قال: دخلتُ على دعبل الشاعر، فسمعته يقول: كان للحسن بن هانئ خاتمان، خاتم فصّه من عقيق مربّع، عليه مكتوب:

تعاظَمَـنيْ ذَنْبِـيْ فلمّا عَدَلْتُهُ بعَفْوِكَ رَبِّيْ كان عَفْوُكَ أعظَما

والآخر حديد صينيّ، عليه: «لا إله إلاّ الله مخلصًا». فأوصى عند موته أن تُقلَع وتُغسَل وتُجعَل في فمه»(24).

وكان الجَدَل الفكريُّ حول تلك المسائل الفقهيّة قد انبثق أساسًا من مدينة البَصْرة، بيئة أبي نواس العلميّة والثقافيّة الأُولى. فكان شِعره - في جانب منه - صدًى من أصداء ذلك الجَدَل. والطريف هنا - وكم في صراعات التاريخ من طرائف المفارقات! - أن النظّام نفسه - خصيم أبي نواس في هذا الأمر - قد قُبِّحت صورته من قِبَل خصومه بمثل ما قُبِّحت به صورة أبي نواس، وبأدوات شبيهة، حتى ليصحّ أن يُلقّب النظّام بأبي نواس الفِكر، في مقابل أبي نواس الشِّعر!

5 - الفهم الظاهريّ لشعره، مع أن بنية ذلك الشِّعر العميقة قد تبدو نقدًا اجتماعيًّا أو تعريةً لواقع الحال في عصره، ولاسيما بعد مشهده ما حدث لصديقه الأمين على يدَي أخيه المأمون. أي أنه يمكن القول إن «الكفاءة الأدبيّة» غير متوافرة لدى كثيرٍ ممّن قرؤوا شِعر أبي نواس(25).

6 - عدم فهم طبيعة الشِّعر، أصلاً. وهذا ما جعل بعض الأصوليّين من دارسي الأدب العربيّ عمومًا يُنكر الغَزَل ووصف الخمر في الشِّعر. حتى إن هاتين الموضوعتين حين تَرِدان في شِعر (كعب بن زهير)، مثلاً - في بُردته أمام الرسول، وفي مسجده - يقول هؤلاء إنما ذلك لأن كعبًا جديدُ عهد بإسلام، أو أن صدر القصيدة جاهليٌّ وباقيها إسلاميّ! وكذلك يفعلون في بعض شِعر (حسّان بن ثابت) الإسلاميّ، ومنه قصيدته في فتح مكّة، ذات المقدّمة الغَزَليّة الخمريّة[26]:

فَدَع هَذا، وَلَكِن مَن لَطيف	يُؤَرِّقُني إذا ذَهَبَ العِشاءُ
لِشَعثاءَ الَّتي قَد تَيَّمَتْهُ	فَلَيسَ لِقَلبِهِ مِنها شِفاءُ
كَأَنَّ سبيئةً مِن بَيْتِ رَأسٍ	يَكونُ مِزاجَها عَسَلٌ وَماءُ
عَلى أَنيابِها أَو طَعْمَ غَضٍّ	مِنَ التُفّاحِ هَصَّرَهُ الجَناءُ
إذا ما الأَشرِباتُ ذُكِرنَ يَوماً	فَهُنَّ لِطَيِّبِ الراحِ الفِداءُ
نُوَلّيها المَلامَةَ إنْ أَلَمْنا	إذا ما كانَ مَغْثٌ أَو لِحاءُ
وَنَشرَبُها فَتَترُكُنا مُلوكًا	وَأُسْداً ما يُنَهْنِهُنا اللِّقاءُ
عَدِمْنا خَيلَنا إنْ لَم تَروها	تُثيرُ النَقعَ مَوعِدُها كَداءُ

ثم ماذا عن شِعر الصحابي (النابغة الجعديّ)، الذي ظلّ يذكر الخمر حتى بعد إسلامه بأَمَد، مع أنه - كما ورد في أخباره - كان قد امتنع عن شربها منذ الجاهليّة؟ ذلك أن الإسلام كان أرحب بالشِّعر وموضوعاته، وبالشعراء، من هؤلاء الذين ظلّ ديدنهم تفتيش الصدور والعقائد والنوايا، وفَهْم الشِّعر بوصفه وثائق، تُنجي قائلها أو تُدينه، كغيره من أنواع القول. ولذلك ظلّت صورة الخمرة «الشِّعريّة» في الشِّعر الإسلامي، في صدر الإسلام، وفي العصرين

الأمويّ والعباسيّ، وكذلك استمرّ شِعر الغَزَل، بنوعيه الصريح وغير الصريح، بوصف تلك الموضوعات موضوعات شعريّة، لا يُعترض عليهما عادةً، ما لم تتجاوز التصوير المجازيّ إلى القذف والتشهير والتقرير والمباشرة. فلقد كان أولئك المتلقّون يفرّقون بين أقوال الشعراء وأفعالهم، وكانوا يجيزون في الشِّعر ما لا يجيزون في غيره من ألوان القول. حتى خَلَفَ خَلْفٌ بالَغُوا في التحرّج والتشدّد، ولمآرب شتّى استغلّوا كلّ كلمة للطعن في الدِّين والشَّرَف والسِّيَر، وإنْ كانت الكلمة كلمةً شِعريّة. ومن هنا، لم يكن أبو نواس بِدْعًا من الشعراء في التغنّي بالراح، وهي التي يقول فيها لاحقُه في العصر العبّاسيّ، (أبو تمّام، 231هـ= 845م)[27]، على سبيل المثال:

عِنَبِيَّةٌ ذَهَبِيَّةٌ سَكَبَتْ لَها ذَهَبَ المَعاني صاغَةُ الشُّعَراءِ

إلاَّ أنه كان قد اتّخذ وصفها موضوعًا فنّيًّا، تفنَّن فيه أيّما تفنُّن، وأفرده بكثير من شِعره. وممّا يدلّ على أن تلك الأغراض كانت مجالاً للتنافس بين الشعراء والافتنان والتميّز، بغضّ النظر عن المضامين، هذه الحكاية التي تَرِدُ في بعض كُتب الأدب عن أبي نواس وأبي العتاهية، التي تذهب إلى أنه «كان يجتمع الشعراء في دُكّان... ببغداد، وأن أبا العتاهية حَضَرَهم يومًا، فتناول دفترًا ووقّع على ظهره، يُنشد:

أيا عجبًا كيف يُعصى الإلـ ـهُ، أم كيف يجحده الجاحدُ؟

ولله في كُلِّ تحريكة وتسكينة أبدًا شاهدُ

وفي كُلِّ شيءٍ له آيةٌ تدلّ على أنهُ واحدُ!

فلمّا كان من الغد جاء أبو نواس، فجَلَسَ فتحدّث ساعةً، ووَقَعتْ عينُه على ذلك الدفتر، وقرأ الأبيات. فقال: مَن صاحبُها؟ لوددتُ أنّها لي بجميع شِعري: فقلنا، أبو العتاهية، فكتب تحتها:

سُبحانَ مَنْ خَلَقَ الخلـ ـقَ مِنْ ضَعيفٍ مَهِيْنِ
فساقه من قرارٍ إلى قرارٍ مَكِيْنِ
يَحُوْلُ خَلْقاً فخَلْقاً في الحُجْبِ دونَ العُيُوْنِ!

فلمّا كان من الغد جاء أبو العتاهية، وقال: لِمَن هذه الأبيات؟ لوددتُ أنّها لي بجميع شِعري، فقلنا: أبو نواس. وتعجّبنا من اتفاق قوليهما»[28].

وكانت من دوافع أبي نواس كذلك، إلى جانب اصطناع ما يستقلّ به عمّا برع فيه غيره من شعراء عصره، مناكفة المعتزلة فكريًّا وفقهيًّا، كما سبقت إلى ذاك الإشارة.

- 2 -

ثُمّ لمّا شُوّهت صورة أبي نواس، صارت تتقاذفه الاتّهامات والأنساب. صار الأعاجم يستخدمونه للطعن على العرب، (الأمين ومن إليه)، والعرب يستخدمونه للطعن على الأعاجم ويتبرّؤون من عروبته. كما أن العدنانيّة يستخدمونه للطعن على القحطانيّة؛ لادّعائه الولاء فيهم وهجائه بعض العدنانيّين. ومعروف أنه كان قد عاش فترة في بادية بني أسد، وأخذ اللغة عن أعرابهم[29]، ولعلّ تلك التجربة أورثته موقفه من البادية ومن الأعراب، ومن ثَمّ موقف الأعراب منه، الشاهد عليه - ربّما - موقف (ابن الأعرابي)، لا نقدًا لغويًّا ولا فنّيًّا، وإنما لأسباب أخرى. «رَوَى أبو هفَّان، قال: كان أبو عبدالله محمّد بن زياد الأعرابيّ يطعن على أبي نواس، ويَعيبُ شِعْرَه، ويضعّفه، ويستلينه، فجمعه مع بَعْض رُوَاة شعر أبي نواس مَجلسٌ، والشيخُ لا يَعْرِفُه، فقال له صاحبُ أبي نواس: أتعرفُ - أعزَّكَ اللهُ!- أحْسَنَ من هذا؟ وأنشده:

ضعيفةُ كرِّ الطَّرْفِ تحسب أنها قريبةُ عهد بالإفاقة من سُقْمِ

... الأبيات، فقال: لا واللّه، فَلِمَنْ هو؟ قال: للذي يقول:

رَسْمُ الكَرَى بينَ الجفون مُحيلُ عَفَّى عليه بُكًا عليك طَويلُ

يا ناظراً ما أقْلَعَتْ لحظاتُهُ حتى تَشَحَّط بينهنَّ قَتيلُ!

فطَرِبَ الشيخُ، وقال: وَيْحك! لمنْ هذا؟ فواللّه، ما سَمِعْتُ أَجْوَد منه لقديم ولا لمحدَث! فقال: لا أُخْبرك أو تكتبه! فكَتَبَه، وكَتَب الأوّل. فقال: للذّي يقول:

رَكْبٌ تَسَاقَوْا على الأكوار بينهمُ كَأْسَ الكَرَى فانتَشَى المَسْقيُّ والساقي

كأن أرْؤُسَهُمْ والنَّوْمُ وَاضَعُها على المناكب لم تُخْلَقْ بأعناق

ساروا فلم يقطعوا عَقْدًا لرَاحلَة حتى أناخُوا إليكم قَبْلَ إشراقِ

مِنْ كُلِّ جائلة الطَّرْفين ناجيَةً مشتاقة حَمَلَتْ أوصالَ مُشْتَاقِ!

فقال: لمنَ هذا؟ وكَتَبَه. فقَال: للذي تَذُمُّه، وتَعيب شعره، أبي عليّ الحَكَمي! قال: اكْتُم عليَّ، فواللّه، لا أعود لذلك أبدًا!»[30].

- 3 -

ومما اتّهم به أبو نواس الشعوبيّة. مع أن ليس في شعره ما يدلّ على شعوبيّة، وإنما فيه هجاء بعض العرب، في شعر العرب الخلصاء ما هو أشدّ منه. إضافة إلى ما في شعره من نفورٍ من الصحراء، ومن عادات الأعراب، وتقاليد الحياة القديمة، والقصيدة القديمة، ومن تغنٍّ بالحضارة وترفها، كقوله[31]:

دَعِ الرَسْمَ الَّذي دَثَرا يُقاسي الرِّيْحَ وَالمَطَرا!

أَلَمْ تَرَ ما بَنَى كسرى وَسابورٌ لِمَنْ غَبَرا

مَنازِه بَينَ دجلَةَ وَالـ ـفُراتِ تَفَيَّأت شَجَرا

بـأرض بـاعـد الرحـمـا | نُ عنها الطَّلْحَ وَالعُشَرا
وَلـم يَجعَلْ مَصـايدَها | يَرابيعًا، وَلا وَحَرا
فَـذاكَ العَيشُ، لا سَيْدًا | بِقَـفـرَتِـهـا وَلا وَبَـرا
بِـعـازِبِ حَـرَّةٍ يُلفَى | بِها العُصفورُ مُنحَجِرا
إذا ما كُنتَ بِالأَشيا | ءِ في الأَعرابِ مُعتَبِرا
فَـإنَّـكَ أَيَّـمـا رَجُـل | وَرَدتَ فَلَم تَجِد صَدَرا
وَمِـن عَجَـبٍ لعشـقهمُ الـ | ـجُفاةَ الجُلْفَ وَالصَّحَرا
فَقيلَ مُـرَقَّـشٌ أَودَى | وَلَم يَعجِزْ وَقَد قَدَرا
تَعُدُّ الشَّيْحَ وَالقَيصو | مَ والفُقَهاءَ وَالسَّمُرا
جَـنيَّ الآسِ وَالنسرِيـ | ـنَ وَالسوسان إنْ زَهرا
وَيُغنيها عَنِ المُرجا | نِ أَن تَتَقَلَّدَ البَعَرا
وَتَغدو في بَراجِدِها | تَصيدُ الذِئبَ وَالنَّمِرا

أو قوله(32):

قُلْ لِمَنْ يَبكي عَلى رَسْمٍ دَرَسْ | واقِفاً، ما ضَرَّ لَو كانَ جَلَسْ؟!

وماذا في هذا كلّه ممّا يدلّ على الشعوبيّة والعنصريّة؟! ولمَ لَمْ يُتّهم (البحتريّ الطائيّ، 284هـ= 898م) - مثلاً - بالشعوبيّة، وقد وَصَفَ إيوان كسرى ومَجّد آثاره، وكان أكثر ممدوحيه من الأعاجم؟! وهو القائل(33):

حللٌ لم تكن كأطلال سُعدَى | في قفار من البسابس مُلْس
ومساعٍ، لولا المحاباةُ منّي، | لم تُطقْها مسعاةُ عَنْسٍ وعَبْسِ!

ولقد ذهب (أنيس المقدسي)(34) إلى القول: «ويزيدنا ثقةً بذلك [أي بشعوبيّة أبي نواس] أنه كان يأخذ العلم عن أبي عُبيدة ويمدحه، ويذمّ الأصمعي»! وما في هذا دليل على شعوبيّة، فضلاً عن

أن يزيد الثقة بتُهمتها. فإنما علاقة أبي نواس بأبي عُبيدة كعلاقة غيره به؛ طلبًا لعلمه، ولعلاقته بهارون الرشيد. وإذا كان مَدَح أبا عُبيدة، فقد هَتَره هَتْرًا مُقْذِعًا في بعض شعره، كقوله[35]:

صَلَّى الإلَـهُ عَلى لـوط وَشيعَتِه ... أَبـا عُبَيدَةَ قُـلْ بـالله: آمينا!

فَـأَنـتَ عِنـديْ بـلا شَـكٍّ بَقيَّتُـهُـمْ ... مُنذُ احتَلَمْتَ، وَقَد جاوَزتَ سَبعينا!

ومع ذلك فقد وقع الشاعر بين فَكَّي الصراع بين أبي عُبيدة والأصمعيّ، وفَكَّي صراع الشعوبيّة والشعوبيّة المضادّة. وإلاّ لِمَ لَمْ يُتَّهم الرشيدُ نفسه بالشعوبيّة لعلاقة أبي عُبيدة به؟! بل لِمَ لا يُعدّ من الشعوبيّة إلاّ ذمّ العرب وانتقاد تقاليدهم، ولو من طرفٍ خفيّ، فيما تجد في شعر العرب من الذمّ الصريح للعجم، أصلاً وفصلاً، أضعاف أضعاف ذلك؟! أوليست هذه هي الشعوبيّة بعينها؟!

أمّا ما يورده (ابن عبد ربّه)[36] فيما قال إنه من شِعر أبي نواس على «مذهب الشعوبيّة»، وهو:

وجاورتُ قوماً ليس بَيْني وبَيْنهمُ ... أَوَاصِــرُ إلاّ دَعْــوةٌ وظُنــونُ

إذا ما دَعا باسمي العريفُ أجبتُهُ ... إلى دَعْـوة ممّا عليَّ تَهُونُ

لأزْد عُمَـان بالمُهلَّب نَــزْوَةٌ ... إذا افتخرَ الأقوامُ ثُمَّ تَلينُ

وبَكْرٌ تَرى أن النُبوّة أُنْزِلَتْ ... على مِسْمَعٍ في البَطْنِ وهو جَنينُ!

وقالت تَميم: لا نَرَى أنّ واحدًا ... كأَحْنَفِنا حتى المماتُ يَكُونُ!

فلا لُمْتُ قَيْسًا بعدها في قُتيبة ... إذا افتخروا إنّ الفَخارَ فُنُوْنُ!

فلا يمكن حمله على الشعوبيّة، وإنما غاية ما يمكن أن يُقال فيه إنه سخرية من مفاخرات القبائل العربيّة؛ إذ نَقَلَت عصبيّاتها ومفاخراتها من الجزيرة إلى البصرة، التي نشأ فيها الشاعر. ومعروف ما أحدثه ذلك هناك من منافرات وصراعٍ قَبَليّ مرير. ومقدّمة هذه الأبيات تكشف مرماها، وهي[37]:

أَلا كُلُّ بَصريٍّ يَرى أَنَّما العُلَى مُكَمَّهَةٌ سُحقٌ لَهُنَّ جَرينُ
فَإن تغرسوا نَخلاً فَإنَّ غراسَنا ضرابٌ وَطَعنٌ في النُحور سَخينُ
وَإن أَكُ بَصريًّا فَإنَّ مُهاجَري دمَشقُ، وَلَكنَّ الحَديثَ شُجونُ
مُجاورُ قَوم لَيسَ بَيني وَبَينَهُم أَواصِرُ إلاّ دَعوَةٌ وَظُنونُ...

وقد أورد ابن عبدربّه ما أورد تحت عنوان «قول الشعوبيّة، وهم أهل التسوية»، أي القائلين بأن الناس سواسية، احتجاجًا بقول النبيّ، عليه الصلاة والسلام: «المُؤمنون إخْوة تَتكافأ دِماؤُهم، ويَسْعَى بذمّتهم أدناهم، وهم يدٌ على مَن سواهم». وقوله، في حجّة الوَداع - وهي خُطبته التي ودّع فيها أمّته وخَتَم بها نُبُوّته -: «أيّها الناس، إنّ الله أذهب عنكم نخْوةَ الجاهليّة، وفَخْرَها بالآباء، كُلُّكُم لآدم، وآدمُ من تُراب، ليس لعربيٍّ على عَجَمي فَضْلٌ، إلاّ بالتَّقْوى». وهذا مُوافق لقَوْل الله تعالى: ﴿**إنّ أكرمَكم عنْد الله أتْقاكم**﴾. وقد كانت حُجّة هؤلاء- الموصوفين بالشعوبيّة، وأهل التسوية- عقلانيّةً، كما تَرَى، ومستندةً إلى براهين الواقع والدِّين. ثُمّ أوردَ ابنُ عبدربّه ردَّ (ابن قتيبة) العجيب على من يسمّيهم بالشعوبيّة، الذاهب إلى أن المَعنَى في القرآن وكلام الرسول إنما هو: «أنّ الناسَ كلَّهم من المؤمنين سَواءٌ في طريق الأحكام والمنزلة عند الله عزّ وجلّ والدَّار الآخرة»[38]. فأسقط بذلك حُجّته؛ لأنَّ ليست لديه حُجّة من الأساس، وإنما هي العصبيّة المطلقة للعرب، وإنْ ناقضت مبادئ العقل والإسلام؛ لأنه إذا كان المقصود بتساوي العرب والعجم عند الله فقط، وفي الدار الآخرة لا غير - كما زعم - فأين أفضليّة العرب على العجم في الدار الأولى، ليكون لهم عليهم الفخر؟! أهي في العِلم، أم في الفلسفة، أم في الصناعة، أم في الحضارة،

أم في ماذا؟! إنْ هي، إذن، إلاّ جدليّات فارغة، كانت بين القبائل العربيّة في مفاخراتها الجاهليّة، ثم أضحت بين العرب وغيرهم من الشعوب، في الإسلام.

وهكذا، فإن ما قيل حول شعوبيّة أبي نواس لا يَثب، وإنما تدلّ سياقاته على أن مخاض التنابز بالشعوبيّة في ذلك العصر كان عامًّا؛ يُتّخذ سلاحًا لتصفية الحسابات، كتُهمة الزندقة، والمجون، والكُفر. وهو إلى هذا ذو دلالة ثقافيّة على أن القضيّة ليست بقضيّة شعوبيّة فارسيّة، أو عداء أعاجم لعرب؛ فالجميع كانوا متورّطين في صراعهم العنصريّ، ومنافراتهم الشعوبيّة، ومنابذاتهم المذهبيّة، وصراعاتهم الفكريّة؛ بل هي قضيّة ثقافة سياسيّة، أنتجت يومئذ وما زالت إلى اليوم طاحونةَ العالم العربيّ والإسلاميّ التي لا تهدأ. ذلك أن السياسة – وسلاحها إذ ذاك العنصريّة– كانت تؤجّج بين تلك الشعوب – التي جمعها الإسلام– العداوةَ والبغضاء، من حيث كانت جميعًا تتكالب على السُّلطة، التي ترفع وتخفض، وما كان للسُّلطة من سلالم إلاّ القوّة، عن مكانة دينيّة، أو جاهٍ اجتماعيّ، لا عن أهليّة حقيقيّة وكفاءة في الإدارة والحُكم.

وستجدهم أيضًا يستشهدون على شعوبيّة أبي نواس بمثل قوله[39]:

لَقَد جُنَّ مَن يَبكي عَلى رَسمِ مَنزِلٍ ... فَإِن قيلَ: ما يُبكيكَ؟ قالَ: حَمامَةٌ

وَيَنْدُبُ أَطلالاً عَفَونَ بِجَرْوَلٍ! ... تَنَوحُ عَلى فَرخٍ بِأَصواتِ مُعْوِلِ!

أو قوله[40]:

دَعِ الأَطلالَ تَسفيها الجَنوبُ ... وَتُبلي عَهدَ جِدَّتِها الخُطوبُ!

وَخَلِّ لِراكِبِ الوَجناءِ أَرضًا ... تخبُّ بِها النَّجيبَةُ وَالنَّجيبُ!

وَلا تَأخُذْ عَنِ الأعراب لَهْوًا وَلا عَيْشًا فَعَيشُهُم جَديبُ!
فَهَذا العَيشُ لا خيَمُ البَوادي وَهَذا العَيشُ لا اللَّبَنُ الحَليبُ!
فَأَينَ البَدْوُ من إيوانِ كِسرَى؟ وَأَينَ مِنَ المَيادينِ الزُّرُوْبُ؟

ومثل هذا - حتى لو لم يكن شِعرًا - لا يكفي مستَنَدًا لاتّهام الرجل بالشعوبيّة. كلّ ما يدلّ عليه أنه ضِدّ التمسّك بالبداوة والتقاليد القديمة وترك الأخذ بالحضارة. وهو شِعر موجّه إلى شريحة اجتماعيّة محدّدة - يمثّلها من معاصريه (ابن الأعرابيّ) ومن لَفّ لَفّه - وإلى قبائل بدويّة مخصوصة. وهذا يأتي في سياق الصراع القَبَليّ الضاري من جهة ومن جهة أخرى الصراع بين الجديد والقديم الذي كان محتدمًا في عصره، ثقافةً وأدبًا.

- 4 -

كلّ هذا كان يَحدث، إذن، لا لما وَرَدَ في شِعر أبي نواس أو ثَبَتَ عن سيرته، بالضرورة، بل للَبْس شخصيّته وإشكاليّاتها؛ من حيث النَّسَب، والولاء، والثقافة، وبما هو شخصيّةٌ متحرّرةٌ، اجتماعيًّا وثقافيًّا وحضاريًّا، وشخصيّةٌ تصادميّةٌ في آرائها وجرأتها. وممّا يزيد الباعثَ على الشكّ في نزاهة صورته المشتهرة، المنقولة إلينا، النقاطُ الآتية، المتعلّقة بالوجه الآخر (النقيض) لما نقرأ عادةً حول شخصيّة أبي نواس وثقافته:

1 - وُصف في كُتب التراث بخصال حميدة، منها أنه: «أكثر الناس حياءً». جاء في «زهر الآداب»، (للحصري القيرواني)[41]:

«وصف أبو عبدالله الجماز أبا نواس، فقال: كان أظرفَ النَّاس

منطقًا، وأغْزَرهم أدبًا، وأقدَرهم على الكلام، وأسْرَعَهم جوابًا، وأكثرهم حياءً، وكان أبيضَ اللَّونِ، جميل الوَجْهِ، مليح النغمة والإشارة، ملتفَّ الأعْضاء، بين الطويل والقصير، مَسْنُونَ الوَجْه، قائم الأنف، حَسَن العينين والمَضْحَك، حُلْوَ الصورة، لَطيفَ الكَفّ والأطراف؛ وكان فصيحَ اللسان، جَيِّدَ البيان، عَذْب الألفاظ، حُلْوَ الشمائل، كثيرَ النوادر، وأعْلَمَ الناس كيف تكلّمت العربُ، رَاويةً للأشعار، علاّمة بالأخبار، كأن كلاَمه شِعرٌ موزون». فكيف يتوفّر ماجنٌ متهتّك على تلك الخصال؟! بل كيف يكون راوية علاّمة، إنْ لم يكن جادًّا، ذا شأن رفيع في عصره؟! وهل يُعقل أن يكون بتلك الصفات وهو كما يصفه طه حسين[42] - الذي صدّق شعره، وكأنه خَبَرٌ من الأخبار، وإنّ من الأخبار لما يكون محلّ شكّ -: «كان أبو نواس يعبد الخمر ويُدمن شربها، فيشربها إذا أمسى، ويشربها إذا أصبح، وربما عكف عليها ليله ويومه، وربما عكف عليها الأسبوع كلّه، لا ينصرف عنها إلاّ حين يُثقله النوم»؟!

2 - زهديّاته، التي زُعم أنها توبة متأخرة. وما هناك من تواريخ مؤكّدة تُحقّق متى قالها، على كلّ حال. أمّا الحكايات المصاحبة، فحدّث ولا حرج! وقد روى بعض زهديّاته الإمامان الشافعيّ وأحمد بن حنبل[43]. وأخبر أبو القاسم نصر بن أحمد بن مقاتل، روايةً مسندةً عن أبي نواس، أنه قال: «والله ما فتحت سراويلي بحرام قط»![44].

3 - يوصف بأنه أعلم الناس وأكثرهم معرفة بالأدب. روى (ابن المعتزّ)[45] في خصال أبي نواس المحمودة أنه كان «عالمًا

فقيهًا، عارفًا بالأحكام والفُتيا، بصيرًا بالاختلاف، صاحب حفظ، ونَظَر، ومعرفة بطُرُق الحديث». بل كان راويًا للحديث، وقد نُسب إلى فارس بن سليمان الأرجاني تصنيف كتاب بعنوان «مسند أبي نواس»[46]. كما كان «يَعرف ناسخ القرآن ومنسوخه، ومحكَمَه ومتشابهه، وقد تأدّب بالبصرة، وهي يومئذ أكثرُ بلاد الله علمًا وفقهًا وأدبًا. وكان أحفظ لأشعار القدماء والمُخَضْرمين وأوائل الإسلاميّين والمحدَثين»[47]. وقال عن نفسه: «أحفظ سبعمائة أرجوزة، وهي عزيزة في أيدي الناس، سوى المشهورة عندهم». و«قال إسماعيل بن نوبخت: ما رأيت قَطّ أوسعَ علمًا من أبي نواس، ولا أحفظ منه، مع قلّة كُتُبه، ولقد فتّشنا منزله بعد موته فما وجدنا إلاّ قِمَطرًا فيه جُزازٌ مشتملٌ على غريب ونحو لا غير»[48]. وكان كذلك متّصلاً بحياة عصره الفكريّة، مطّلعًا على آراء الفلاسفة والمتكلّمين، متبحّرًا في العلوم اللغويّة والإسلاميّة؛ حتى قال الجاحظ - مع ما يُفترض فيه من أنه خصيمه في الشعوبيّة والموقف من المعتزلة -: «ما رأيت أحدًا كان أعلم باللغة من أبي نواس، ولا أفصح لهجةً، مع حلاوة، ومجانبة الاستكراه»[49]. ولا يتأتّى هذا لإنسان عاكف على اللهو أبدًا! وقيل: «كان أقلّ ما في أبي نواس قول الشِّعر، وكان فحلاً، راوية، عالمًا»[50]. ويصفه (ابن قتيبة[51]) بأنه «كان متفنّنًا في العلم، قد ضَرَب في كلّ نوع منه بنصيب، ونَظَر مع ذلك في علم النجوم». وذهب يستشهد من شعره على علمه بالنجوم والفَلَك. وكذا أشار إلى نَظَره في علم الطبائع، أو الفيزياء. مستدلاً بمثل بيته:

سَخُنْتَ من شدَّة البُرودَة حَـ ... تَّى صرتَ عندي كأنَّكَ النارُ![52]

كما خالف ابنُ قتيبة فيه من لَحّنوه نحوًا، أو ضعّفوه لغةً، واحتجّ له على ما عيب فيه بكلام العرب وأساليبها. ممّا يدلّ على أن أبا نواس لم يكن يقع في مخالفات لغويّة عن جهل، بل عن سعة علم بالعربيّة، وأخذًا للشِّعر بما ينبغي له من لغةٍ منزاحة عن مألوفٍ القول[53].

وكان أبو نواس إلى ذلك قويّ البديهة والارتجال؛ روى (ابن خلّكان)[54] «أن الخصيب قال له مرّة، وهو بالمسجد الجامع: «أنت غير مدافع في الشِّعر ولكنك لا تخطب، فقام من فوره فقال مرتجلاً:

نحلتكمْ يا أهلَ مصرَ نصيحتي ... ألا فخُذُوا من ناصحٍ بنصيبِ
رماكمْ أميرُ المؤمنينَ بحَيَّةٍ ... أكولٍ لحيّاتِ البلادِ شروبِ
فإنْ يكُ باقي إثم فرعونَ فيكمُ ... فإنّ عصا موسى بكَفِّ خَصيبِ!

ثم التفتَ إليه، وقال: والله، لا يأتي بمثلها خطيبٌ مصقَع، فكيف رأيتَ؟ فاعتذر إليه، وحلف: ما كنتُ إلاّ مازحًا».

هذا ونُسب إلى العتّابيّ قوله: لو أدرك أبو نواس الجاهليّة ما فُضِّل عليه أحد. «وقال إبراهيم النظّام: كأنما كُشِف لأبي نواس عن معاني الشِّعر، فاختار أحسنها». وقال فيه أستاذه أبو عُبيدة «أبو نواس للمُحدثين كامرئ القيس للأوائل، هو فَتَح لهم هذه الفِطَن ودلّهم على المعاني»[55]. وقال أبو نواس عن نفسه: «ما ظنّكم برجلٍ لم يقل الشِّعر حتى روى دواوين ستّين امرأةً من العرب، منهنّ الخنساء وليلى[56]، فما ظنّكم بالرجال؟!»[57].

فهل هذه إلاّ شخصيّة جادّة كلّ الجِدّ، لا عابثة ولا لاهية؟!

4 - كان قد اختلف إلى العلماء في قراءة القرآن، وطلب الحديث، وأيّام الناس، وعلم العربيّة والنحو والأدب. ومن أساتذته:

1. يعقوب الحضرمي القارئ (205هـ)، أحد القرّاء العشرة، إمام البصرة ومقرئها، له في القراءات رواية مشهورة، عَرَض عليه أبو نواس القرآن.

2. ومنهم في علم الحديث: حمّاد بن زيد (179هـ)، شيخ العراق في عصره، من حُفّاظ الحديث.

3. أزهر السّمّان (203هـ)، الباهليّ بالولاء، بصريٌّ، عالمٌ بالحديث، كان يتردّد على المنصور وله معه أخبار.

4. يحيى بن سعيد القطّان، العربيّ التميميّ (198هـ)، بصريٌّ، من حُفّاظ الحديث، ثقةٌ حُجّة، من أقران مالك وشُعْبة، كان يُفتي بقول أبي حنيفة، (قال أحمد بن حنبل: «ما رأيتُ بعيني مثل يحيى القطان»). ذكر هؤلاء (الخطيب البغدادي)[58] في جملة ممّن طلب أبو نواس الحديث على أيديهم، قائلاً: «... واختلف في طلب الحديث، فسمع من حمّاد بن زيد، وعبد الواحد بن زياد، ومعتمر بن سليمان، ويحيى بن سعيد القطان، وأزهر بن سعد السمان».

5. وتلقّى أبو نواس العربيّة والأدب عن: حمّاد بن سلَمة (197هـ)، الإمام العَلَم، شيخ أهل البَصْرة، وكان إمامًا رأسًا في العربيّة، فصيحًا بليغًا، كبير القَدْر، شديدًا على المبتدعة، صاحب أثر وسُنّة وله تصانيف[59].

6. يونس بن حبيب (182هـ)، إمام النحاة في عصره، وشيخ سيبويه.

7. أبي زيد الأنصاري (215هـ)، العربيّ اليمنيّ الثقة.
8. أبي عُبيدة معمر بن المثنى (209هـ)، مولى تيم، البصريّ العالم، الإباضيّ، المتّهم بالشعوبيّة من الطّرَف المضادّ، (قال عنه الجاحظ: «لم يكن في الأرض أعلم بجميع العلوم منه»).
9. والبَة بن الحُباب (- نحو 170هـ)، الأسديّ الكوفيّ.
10. خَلَف الأحمر (- نحو 180هـ)، بصريٌّ، فرغانيٌّ، من الموالي، زَعَم أبو عُبيدة أنه أستاذ الأصمعيّ ومعلِّم أهل البصرة، راوية مشهور، متّهم بوضع الشِّعر على العرب، وكان شاعرًا، له ديوان.

5 - ولأبي نواس تلاميذ رووا عنه، من العلماء والفقهاء وأصحاب الحديث، منهم:

1. أبو عبدالله محمّد بن إبراهيم بن كثير الصيرفي البابشاميّ[60].
2. عُبيدالله بن محمّد العيشي (228هـ)، عالمٌ بالحديث والسِّيَر، أديب، من أهل البصرة[61].
3. محمّد بن جعفر غُنْدَر (193هـ)، عالمٌ بالحديث، متعبّد من أهل البصرة، وكان أصحّ الناس كتابة للحديث[62].
4. أحمد بن حمزة بن زياد الرَّبَعي.
5. عمرو بن بحر الجاحظ (255هـ).
6. يعقوب بن زياد الفارسي.

7. الإمام محمّد بن إدريس الشافعي (204هـ)، وجماعة سواهم[63].

8. كما روَى عُمر بن شبّة عن (سفيان بن عيينة بن أبي عمران الهلالي، الإمام المحدّث، - 198هـ) إعجابَه ببعض شِعر أبي نواس. وعلّق (الثعالبي)[64] على ذلك بقوله: «وإذا أُعجب به سفيان - مع زهده وورعه - فما الظنّ بغيره؟!».

أفيكون أستاذٌ - تلاميذُه ومعجَبوه أمثالُ هؤلاء الأعلام - على تلك الصورة الهزليّة التي صُوِّر بها؟!

6 - وبذا فإن تلك الصورة النمطيّة التي امتدّت من عصر أبي نواس إلى العصر الحديث[65]، ونَفَخَت فيها المخيّلة الشعبيّة والملاهي القصصيّة ما نَفخت - حتى بات التوثّق من بعض نصوصها وأحاديثها أمرًا في غاية الصعوبة والتأبّي - لتبدو متناقضة مع شواهد راجحة عن شخصيّة الرجل، ومع شهادات متواترة فيه من معاصريه. وذلك ممّا يبعث على التوقّف عن التسليم بالمرويّات الدارجة عنه على عواهنها، إنْ لم يبعث على الشكّ في صحّة بعضها، والميل إلى أنه من وضع الوضّاعين وانتحال المنتحلين، ممّن اتّخذوا أحاديث الفكاهة تجارةً وروايةَ الطرائف وأخبار الظرفاء حرفةً. ولقد كان أولئك يؤلّفون في تلك الأحاديث والروايات والأخبار المجلّدات الطوال، ولربما كانت لهم من وراء أقاصيصها، المطعمّة بالقصائد والمقطوعات الشعريّة - التي قد لا تخلو نفسُها من تزيّد وكذب - مآربُ أخرى، كتلك المآرب السياسيّة والاجتماعيّة التي رأيناها تكتنف ما كان يُنشر حول أبي نواس.

فمن الحقّ هاهنا ما ذهب إليه (رفيق العظم)، إذ قال في هذا السياق: «أعتقد أن ما نُسب إلى أولئك الشعراء، كأبي نواس وبشّار ومَن في طبقتهما، محلّ شكّ، ولاسيما إذا صحّ أن شعر أبي نواس لم يُجمع في كتاب (ديوان) على حِدَة في حياته، وإنما جمعه رواة القصص وأخبار شعراء المجون، وتناولوه بعد وفاته بزمن قريب أو بعيد، ومحلّ أولئك الرواة من الثقة أو عدمها، لا يحتاج إلى تعريف»[66]. وعلى الرغم من أن أبا نواس معدود في الطبقة الأولى من المولّدين؛ ولم يُعْنَ بجمع شِعره رواة القصص وأخبار المجون وحدهم، بل اعتنى به كذلك جماعةٌ من علماء الشِّعر - كما سيأتي في الفقرة التالية - إلاّ أنه قد داخل شِعره خليطٌ كثير. قال أبو هفّان: «إنما أفسد شِعر أبي نواس المَنحولاتُ، لأنها خُلطت بشِعره، ونُسبت إليه. فأمّا ما يُعرف من خالص شِعره روايةً، فإنه أحكم شِعر، وأتقنه في معانيه وفنونه»[67]. ويرى الصَّفَديّ[68] أنهم كانوا إذا اجتمعوا في مجلس شراب، اقترحوا عليه شيئًا، أو قال هو شيئًا، مشى به الحالُ في ذلك الوقت، فيخرج غير منقّح ولا منقًّى، لم تُنضجه الرويّة، ولا هذّبه التفكّر، لقلّة مُبالاته به؛ فيُدوَّن عنه ويُحفظ ويُروَى. فهذا هو السبب في انحلال بعض شِعره.

7 - شَهِد لأبي نواس كبار أهل العربيّة، كالمبرّد[69]، وأبي عمرو الشيبانيّ[70]، وابن الأعرابيّ[71] - وشهادة هذا لها معنى إضافيّ؛ لأنه من شانئي أبي نواس وعائبي شِعره - وأبي عُبيدة، وابن خالويه[72]. كما عُني بشِعره، جمعًا وشرحًا، كبار العلماء، كيحيى بن الفضل[73]، وابن السِّكِّيت[74]، وأبي

هِفَّان[75]، وابن الداية[76]، والسُّكَّري[77]، وآل المنجِّم[78]، وعلي بن حمزة الأصفهاني[79]، وابن عمّار[80]، وابن الوشّاء[81]، والصُّولي[82]، وتُوزُون[83]، وحمزة بن الحسن الأصفهاني[84]، والشِّمْشاطي[85]، وابن جنِّي[86].

أبو نواس الشاعر الثائر
(من التصوُّر التاريخي إلى التلقِّي النقدي)

يتضح ممّا سبق أن أبا نواس كان شاعرًا ظريفًا، خفيف الظِّلّ، فكاهيًّا، هزليًّا، ساخرًا، حتى في حكمته وزهده[87]:

غير أن صورته قد لحقتها التشويه التاريخيّ الواسع لأسباب

- أرى كلَّ حيٍّ هالكًا وابنَ هالك   وذا حسب في الهالكين عريقِ!

- إذا امتحنَ الدنيا لبيبٌ تكشّفتْ   لهُ عن عَدُوٍّ في ثياب صديقِ!

- ومَن أسوا وأقبحُ مِن لَبيبٍ   يُرَى مُتطرِّبًا في مِثْلِ سِنِّي!

سياسيّة واجتماعيّة. كما أسهمتْ قراءات شِعره السطحيّة في ذلك التشويه. فيما يتبدّى لمستقرئ شِعره أنه كان يسعى في معظمه إلى تعرية التناقض القيميّ في عصره، وسلوك الناس مسالك الرياء، وفرض الالتزام والاحتشام على فريقٍ دون فريق. لذلك كان يتساءل في خمريّاته[88]:

أَأَرفُضُها واللهُ لم يَرفُض اسمَها   وَهَذا أَميرُ المُؤمنينَ صَديقُها؟!

كما أن خطابه الشِّعريّ لا يخلو من استبطانِ خطابٍ فقهيٍّ فلسفيٍّ ضدّ المعتزلة – وعلى رأسهم النظّام – الذين كانوا يتشدّدون في النكير على مرتكب المعاصي. وقد تجلّى ذلك في قصيدته[89]:

دَعْ عَنكَ لَومي فَإِنَّ اللَّومَ إِغراءُ وَداوِني بِالَّتي كانَت هِيَ الداءُ!

ومن هنا تبدو قضيّة الشاعر متمثّلة في الآتي:

1 – قضيّة ثورة ثقافيّة حضاريّة، لا قضيّة خمر ومجون. فليست تلكم الأشياءُ إلاّ وسائل الشاعر للتعبير عن روحه التي تنبو عن القِدَم إلى الجِدّة، وعن البداوة إلى الحضارة، وعن الصحراء إلى المدينة.

2 – قضيّة ثورة فقهيّة فلسفيّة على النظّام والمعتزلة في رأيهم في مرتكب المعصية، مع ما يبدو من ميله في ذلك إلى آراء أهل السُّنّة، أو ربما رأي المرجئة.

3 – قضيّة ثورة سياسيّة على المأمون ودولته، عدوّ صديق الشاعر: (الأمين).

4 – وبعد هذا، قضيّة ثورة فنيّة، تنحو إلى مذهب شِعريٍّ جديد، يستبدل بعناصر القصيدة القديمة عناصر حديثة، وببنائها بناءً حديثًا، يمثّلان العصر الذي عاش فيه أبو نواس، كما مثّلت القصيدة القديمة، بعناصرها وبنائها، العصر الذي عاش فيه الشعراء الأوائل، بخيره وشرّه.

لأجل هذا يمكن القول إن أصلح منهج يُدرس به شِعرٌ كشِعر أبي نواس هو منهج (رولان بارت)، الآخذ بمبدأ (موت المؤلِّف). من حيث إن لأبي نواس شخصيّةً ولشِعره شخصيّة، وتلك بالأحرى حال جميع الشعراء. فالشخصيّة الأُولى قد أصبحت شِبه أسطوريّة، حُمّلت بكلّ الشرور والموبقات، ونُحلت من الحكايات ما لا أوّل له ولا آخر، حتى لقد امتدّت تلك الحكايات الشعبيّة إلى خارج الثقافة

العربيّة، ولاسيما في قارّتَي آسيا وأفريقيا؛ لتصبح شخصيَّتُه بمثابة نموذج إنسانيّ متخيّل[90]. وبما أن شخصيّةً ما قد أصبحت كذلك، فحريٌّ بها أن تطغَى على تلقّينا نصوصها؛ إذ لا نقرأ تلك النصوص عادة بمعزلٍ عن استصحاب الصورة النمطيّة الراسخة عن الشاعر. حتى إن بعضَ الدارسين لم يَعُد يرى في شِعر أبي نواس إلاّ صورته تلك الرائجة، وإنْ أعلن توبته، وأبدى نسكه، وحَجَّ، وأنشد شعرًا في الزُّهد، وأقسمَ ما قارف قَطّ حرامًا[91]. فهو لديهم غير جادٍّ طول حياته، وإنما يصطنع ذلك الشِّعر خوفًا، أو تهكّمًا، أو عَرَضًا لقدرته الشِّعريّة على نظم الشِّعر في الزُّهد وهو ماجن، كما يذهب إلى هذا (العقّاد)[92]. ولمَ لا يقال هذا عن شِعر أبي نواس الآخر، فيُذهب إلى أنه عَرَضٌ لقدَرته الشِّعريّة على نَظم الشِّعر في الفكاهة والمجون؟! إنها شخصيّته التي أصبحت فيصلاً في الحُكم على شِعره. فـ «شخصيّته شخصيّة شاعر ماجن قبل كلّ شيء وبعد كلّ شيء»، كما يذهب إلى هذا (طه حسين)[93]. وما ذلك إلاّ لجناية شخصيّته المشتهرة على شِعره وعلى شخصيّته الواقعيّة والتاريخيّة. وتلكم هي «القراءات الإسقاطيّة»، بحسب تصنيف (تودوروف) لأصناف القراءات[94].

وهذا المزلق المنهجيّ هو ما أباح للعقّاد اتّخاذ أبي نواس نموذجًا لما أسماه دراسةً نفسيّة، أراد بها «الكلام على عقيدة أبي نواس»، مثلما فعل تحت إغواء التحليل النفسيّ مع شعراء آخرين، كبشّار بن بُرد، وغيره. قارئًا شِعر أبي نواس من منظار صورته النواسيّة النمطيّة الشائعة. وكذلك فعل (محمّد النويهي) في دراسته عن «نفسيّة أبي نواس»، منطلقًا ممّا يراه «عُقدة أوديب»

لدى الشاعر[95]. وهو منهاج لا يدرس الشِّعر بل الشاعر، ولا يدرس الشِّعر بما هو شِعر، ولكن على أنه اعترافاتُ مريضٍ نفسيّ، يُطابِق نموذجُه الشِّعري نموذجَ شخصيّته.

فيما يرى طه حسين[96] في شخصيّة أبي نواس وشِعره نموذجًا تاريخيًّا، بل إن شِعره معبِّرٌ عن عصره كلّه؛ لأن القرن الثاني للهجرة – حسب قوله – «قد كان عصر لهو ولعب، وقد كان عصر شكٍّ ومجون، وكلّ شيءٍ يُثبتُ صحّة هذا الرأي». ومع أن طه حسين يدعو إلى قراءة التاريخ قراءة نقديّةً علميّة، لا تعرف الهوى، فلا تقدّس السَّلَف، ولا تنزِّه الماضي عن الصغائر، وذلك وَفق قانونَي (ابن خلدون): «الناس جميعًا متشابهون مهما تختلف أزمنتهم وأمكنتهم، مختلفون مهما تشتدّ بينهم وجوه التشابه»، إلاّ أن في طرحه حول أبي نواس نظرًا من وجوه:

أوّلها، أنه – على صحّة كلامه نظريًّا – كان يُعلن المبدأ ولا يطبّقه؛ لأنه لم يمحّص الروايات الواردة عن أبي نواس وشِعره، ولم يستقرئ النصوص استقراءً يجاوز ظاهرها، وإنما غَلَبَ عليه التسليم بما قيل، وترديد ما رُوي، تحت مقولة تعميميّة – لا علميّة – هي: «وأنا أزعم– وأعتقد أني قادرٌ على إثبات ما أزعم – أنَ القرن الثاني للهجرة قد كان عصر لهوولعب، وقد كان عصر شكٍّ ومجون، وكلّ شيءٍ يُثبتُ صحّة هذا الرأي». فهو، إذن، لم يبحث المادة التاريخيّة بحثًا علميًّا – بعيدًا عن الهوى، والزعم، والاعتقاد– كي يَقْبَل ويَرفض، ويَشكّ ويُثبت، بل ظلّ «يزعم، ويعتقد أنه قادرٌ على إثبات ما يزعم»، غير أنه في الواقع: لم يُثبت ما يزعم! وإذا كان لم

يُثبت ذلك عن القرن الثاني الهجريّ، فإنه تبعًا لذلك لن يُثبت شيئًا عن أبي نواس، ممّا زَعَم واعتَقَدَ أنه قادرٌ على إثباته. فكيف تسوغ له منهجيًّا، بعد هذا، الدعوةُ إلى اصطناع المنهج العلميّ، وهو أوّل من لا يصطنعه؟ وهل يكفي منهجيًّا الاحتجاج بالقول: «أعتقد أني قادرٌ على إثبات ما أزعم، وكلّ شيء يُثبتُ صحّة هذا الرأي»؟!

وثاني تلك الوجوه، أن طه حسين قد تعامل مع شِعر أبي نواس بوصفه وثيقةً تاريخيّة نثريّة، لا شِعريّة. وهو لا يكتفي بالاستدلال المباشر بذلك الشِّعر على شخصيّة أبي نواس الفعليّة، بل يستدلّ بها على مجتمعه أيضًا، وعلى عصره كلِّه. وهذا منهاج مجافٍ جوهريًّا لطبيعة الشِّعر ووظيفته. حتى لقد ذهب (كارل غوستاف يونج)[97] إلى التنبيه إلى مغبّة مثل هذا الربط التطابقيّ بين الشِّعر والشاعر، إنّ بالحكم على النصّ بناءً على الشخصيّة أو السيرة، أو بالعكس؛ من حيث إن المبدع - كما أشار - لا يكشف بالضرورة عن نموذجه النفسيّ الحقيقيّ، بل لعلّه غالبًا - وذلك ممّا يحقّقه العمل الفنيّ لصاحبه - يتوخّى إظهار نموذج مضادٍّ لبنائه النفسيّ، أو متمّمٍ لذلك البناء، على سبيل التعويض.

ولمّا كانت الحالة تلك، كان لزامًا أن نعزل أبا نواس عن مناصبه الحكائيّة، المسرفة في اصطناع ما تحلو به الحكايات، وعن صورته المستقرّة في الأذهان من خلال تلك الحكايات[98]؛ كي نقرأ النصوص مجرّدةً، في سياقاتها الإنسانيّة الطبيعيّة، وظروفها التاريخيّة المعروفة، ومحيطها الثقافيّ المدعوم بالقرائن. ذلك أن جعل النصّ في سياقه أمرٌ ضروريّ منهجيًّا من أجل قراءته، شريطة

أن يكون السياق سياقًا حقيقيًّا، لا سياقًا متخيّلاً، أو يغلب على الظن بطلانه، وأن لا تكون القراءة قراءة إسقاطيّة للسياق على النص، وقبل ذلك أن تُراعَى في القراءة طبيعة الجنس النصوصيّ الذي ينتمي إليه النصّ، فلا تُقرأ قصيدة شعريّة على أنها خبرٌ تاريخيّ أو سيرة ذاتيّة. ومن خلال ذلك يصبح القارئ شريكًا حقيقيًّا في إنتاج النصّ، لا رهين إملاءات النصّ الظاهريّة، أو إملاءات سياقاته غير المحقّقة؛ لكي يتكامل فعل النصّ بفعل القراءة، وفق ما يراه (فولفانج أيسر[99] Wolfgang Iser) في اشتراطات القراءة الناضجة.

الهوامــــش

(1) See: Scholes, Robert, (1974), Structuralism in Literature, (New Haven: Yale University Press), p.143.

(2) انظر مثلاً: تودوروف، تزفيتان، (1990)، **الشّعريّة**، تر. شكري المبخوت؛ رجاء بن سلامة (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر)، 38.

(3) (1990)، ديوان «**الرسم بالكلمات**»، (بيروت: منشورات نزار قبّاني)، قصيدة «الرسم بالكلمات».

(4) عنه يُنظر مثلاً: ابن المعتزّ، (د.ت)، **طبقات الشعراء**، تح. عبدالستّار أحمد فرّاج (مصر: دار المعارف)، 193-000؛ ابن خلّكان، (د.ت)، **وفيّات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تح. إحسان عبّاس (بيروت: دار صادر)، 2: 95-00؛ بروكلمان، كارل، 1868-1925م، وفاجنر Ewald Wagner، (د.ت)، **أبو نواس**، (دائرة المعارف الإسلاميّة، 2: 13-00)، إعداد وتحرير: إبراهيم زكي خورشيد وآخرين (القاهرة: دار الشعب)؛ الزِّركلي، خيرالدّين، (1984)، **الأعلام**، (بيروت: دار العِلم للملايين)، 2: 225.

(5) (1982)، **ديوان أبي نواس**، تح. أحمد عبد المجيد الغزالي (بيروت: دار الكتاب العربي)، 204.

(6) ولعلّ القارئ يلفته – في هذا السياق – أن أغلب تفحّشه كان في وصف أتباع ديانات أخرى في ذلك المجتمع. غير أن هذا مبحثٌ آخر، حريّ بتقصٍّ مستقلّ.

(7) (1981)، **حديث الأربعاء**، (القاهرة: دار المعارف)، 2: 90.

(8) ديوان أبي نواس، 88.

(9) انظر: ابن خلّكان، **وفيّات الأعيان**، 2: 96.

(10) **ديوان أبي نواس**، 46.

(11) م.ن، 552.

(12) الصَّفَدي، صلاح الدِّين، (2000)، **الوافي بالوفيّات**، تح. أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى (بيروت: دار إحياء التراث العربي)، 12: 178.

(13) كذا! والصحيح أن من حَبَسَه الأمين، ومن شَفَعَ فيه الفضل بن الربيع؛ فلعلّ صواب العبارة: «وحَبَسه ابنُ زبيدة، ثم كلّمه فيه الفضل بن الربيع، فأخرجه». ويؤكّد ذلك ما ورد في (ابن قتيبة، (1982)، **الشِّعر والشُّعراء**، تح. أحمد محمّد شاكر (القاهرة، دار المعارف)، 2: 803-804 عن حَبْسِه وإخراجه.

(14) الحصري القيرواني، (1972)، **زهر الآداب وثمر اللُّباب**، عناية وشرح: زكي مبارك، حقّقه وزاد في شرحه: محمّد محيي الدِّين عبدالحميد (بيروت: دار الجيل)، 2: 464-465.

(15) الأبيات منسوبة إليه في بعض كتب الأدب والنقد، مثل: (الجرجاني، علي بن عبدالعزيز، (2006)، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تح. محمّد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي (صيدا- بيروت: المكتبة العصريّة)، 63، ولم أجدها في ديوانه المحقَّق.

(16) (انظر: البغدادي، الخطيب، **تاريخ بغداد**، 4: 110). وصحيح أن في تأريخ وفاته أقوال، فمن قائل توفي 195هـ، وقائل 196هـ، أو 198هـ، (انظر: ابن خلّكان، **وفيّات الأعيان**، 2: 103)، إلاّ أن أرجح التواريخ هو 198هـ، بقرينة قول بعضهم: إنه توفي في الفتنة قبل قدوم المأمون من خراسان إلى بغداد 200هـ، (انظر: ابن النديم، (1971)، **الفهرست**، تح. رضا – تجدّد (طهران: ؟)، 182)، وذهاب (ابن قتيبة، **الشِّعر والشعراء**، 2: 808) إلى أن وفاته كانت

199هـ. فبالتوفيق بين القولين، يبدو الراجح أن وفاته كانت سنة 198هـ. أمّا زعم من قال إنه قد لقي علي بن موسى الرِّضا، ومَدَحَه وهو مع المأمون- لأن له أبياتًا في مدحه، (انظر: ابن خلكان، 3: 270-271)- فلعلّها مرويّة شيعيّة مرجوحة، توخّت الانتهاء إلى زعم تشيّع أبي نواس لمجرّد مدحه الرضا أو مدح أبيه. على أن لقاءه بالرِّضا وهو مع المأمون لم يقل به أحدٌ من المؤرخين. (انظر: الأمين، محسن، (1983)، **أعيان الشيعة**، تح. حسن الأمين (بيروت: دار التعارف)، 5: 332-000؛ 347-000). وحتى لو صحّ القول إن وفاته كانت قبل مقتل الأمين، أو بعده بسنة أو اثنتين، فما ينفكّ احتمال موته قتيلاً قائمًا؛ من حيث كان الصوتَ الإعلاميَّ للأمين، وقد كان من الضروريِّ- بمنطق السياسة إذ ذاك – تصفيته.

(17) الصَّفَدي، **الوافي بالوفيّات**، 12: 178.

(18) قيل في سبب وفاته إنه هجا بني نوبخت، وأنهم داسوا بطنه حتى مات. «وحدّث بعض بني نوبخت فقال: شنّع علينا الناس في قتل أبي نواس، وذلك باطل، ولكن تحدّثوا أن أبا نواس مازح علي بن أبي سهل النوبختي، ولم يكن يجري مجرى عبدالله بن سليمان النوبختي والعباس أخيه، فقال أبو نواس:

أبو الحسين كنيته بحقٍّ   فإن صحّفت قلتَ أبو الخشين

فوثب عليه، فهرب أبو نواس، فلحقه عليٌّ فصَرَعَه وبَرَكَ عليه... واعتلّ بعد ذلك علّته التي مات فيها، فعاده بنو نوبخت. وتوفي بعد ثلاثة أيّام من علّته، فبعثوا بأكفانه. وقيل إن إسماعيل بن أبي سهل سَمَّه؛ لأنه كان قد هجاه، وذكره بالقول الفاحش، فلم يقتله السمّ إلاّ بعد أربعة أشهر». (الأمين، محسن، **أعيان الشيعة**، 5: 332).

(19) انظر: طه حسين، **حديث الأربعاء**، 2: 25-26، 44.

(20) **ديوان أبي نواس**، 7.

(21) ابن عساكر، (1995)، **تاريخ مدينة دمشق وذِكْر فضلها وتسمية من حلّها من الأماثل أو اجتاز بنواحيها من وارديها وأهلها**، تح. محبّ الدِّين أبي سعيد عمر بن غرامة العَمروي (بيروت: دار الفكر)، 13: 408.

(22) م.ن، 13: 409. وقارن: البغدادي، الخطيب، (د.ت)، **تاريخ بغداد أو مدينة السلام**، دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا (بيروت: دار الكتب العلمية)، 1: 412-413؛ الصَّفَدي، **الوافي بالوفيّات**، 12: 177.

(23) ابن عساكر، 13: 462-463.

(24) م.ن، 13: 463.

(25) عن الكفاءة الأدبيّة، يُنظر: Culler, Jonathan, (1975), Structuralist Poetics :Structuralism, Linguistics and the Study of Literature, (London: Routledge & Kegan Paul), p.113.

(26) (1929)، **شرح ديوان حسّان بن ثابت الأنصاري**، وَضَعَه: عبد الرحمن البرقوقي (مصر: المطبعة الرحمانية)، 3-4.

(27) (1987)، **ديوان أبي تمّام بشرح الخطيب التبريزيّ**، تح. محمّد عبده عزّام (القاهرة: دار المعارف)، 1: 29.

(28) ابن المعتزّ، **طبقات الشعراء**، 207-208. وقارن: ابن عساكر، **تاريخ دمشق**، 13: 453-454.

(29) يُنظر: ابن منظور، 711هـ = 1311م، (1924)، **أخبار أبي نواس**، (مصر:؟):12.

(30) الحصري القيرواني، **زهر الآداب**، 1: 286-287.

(31) **ديوان أبي نواس**، 557-558.

(32) م.ن، 134.

(33) البحتري، (1977)، **ديوان البحتري**، تح. حسن كامل الصيرفي (القاهرة: دار المعارف)، 1155.

(34) (1979)، **أمراء الشِّعر العربيّ في العصر العبّاسيّ**، (بيروت: دار العِلم للملايين)، 107.

(35) ديوان أبي نواس، 531.

(36) انظر: (1983)، **العقد الفريد**، تح. أحمد أمين وآخرَين (بيروت: دار الكتاب العربي)، 3: 408.

(37) **ديوان أبي نواس**، 546.

(38) انظر: ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، 3: 403-417.

(39) ديوان أبي نواس، 679.

(40) م.ن، 11-12.

(41) 1: 205.

(42) **حديث الأربعاء**، 2: 88.

(43) انظر: ابن عساكر، **تاريخ دمشق**، 13: 456، 458.

(44) انظر: م.ن، 13: 431.

(45) **طبقات الشعراء**، 201.

(46) انظر: الأمين، محسن، **أعيان الشيعة**، 5: 334.

(47) ابن المعتزّ، طبقات الشعراء، م.ن.

(48) انظر: ابن خلّكان، **وفيّات الأعيان**، 2: 96.

(49) انظر: ابن عساكر، تاريخ دمشق، 13: 412؛ ابن منظور، أخبار أبي نواس، 6، 16، 53 – 54.

(50) ابن منظور، م.ن، 53.

(51) **الشِّعر والشُّعراء**، 2: 798.

(52) انظر: م.ن، 2: 802.

(53) انظر: م.ن، 2: 818-819.

(54) وفيّات الأعيان، 2: 96-97.

(55) انظر: البيهقي، إبراهيم بن محمّد، (1320هـ = 1902م)، **المحاسن والمساوئ**، عناية: فريدريك شوالي (ألمانيا: جِيِّسن Giessen، 459).

(56) يعني: ليلى الأخيليّة.

(57) ابن المعتزّ، **طبقات الشعراء**، 194، وقارن: الزمخشري، أبو القاسم، (1992)، **ربيع الأبرار ونصوص الأخبار**، تح. عبدالأمير مهنا (بيروت: مؤسّسة الأعلمي)، 5: 210.

(58) **تاريخ بغداد**، 7: 435.

(59) انظر: الذهبي، (1998)، **تذكرة الحُفّاظ**، دراسة وتحقيق: زكريا عميرات (بيروت: دار الكتب العلمية)، 1: 150؛ الصَّفَدي، **الوافي بالوفيّات**، 13: 90.

(60) البابشامي: نسبة إلى (باب الشام)، وهي إحدى المحالّ المشهورة غربيّ بغداد. (انظر: ابن الأثير، عزّ الدِّين، (د.ت)، اللُّباب في تهذيب الأنساب، (بغداد: مكتبة المثنّى)، 1: 100).

(61) وَرَدَ لقبه على أنه: «العبسي»، والصواب: العيشي، ويكنى: ابن عائشة؛ لأنه من

وَلَد عائشة بنت طلحة بن عبيدالله التيمي. (انظر: الزِّركلي، **الأعلام**، 4: 196).

(62) انظر: م.ن، 6: 69.

(63) انظر: ابن عساكر، تاريخ دمشق، 13: 407، 410، 412.

(64) (1809)، **خاصّ الخاصّ**، بعناية: محمود السمكري (مصر: مطبعة السعادة)، 87.

(65) حتى إن العقّاد في كتابه «**أبو نواس الحسن بن هانئ**»، وقد اتّخذ أبا نواس ميدانًا لتجاربه في النقد النفسيّ، ليُردّد على القارئ وصفه بـ: الإباحيّ، وذي الشخصية المنحرفة، المولع بالشيطان، الخبيث، الماجن، مع ما يصفه به في المقابل من خصال الوفاء والكَرَم والنُّبل.

(66) نُشر مقاله في «**السياسة**» المصريّة، في 21 جمادى الآخرة سنة 1341هـ = 7 فبراير سنة 1923م، تعليقًا على ما كان ينشره إذ ذاك طه حسين عن أبي نواس. وقد نُشر المقال في كتاب (طه حسين، **حديث الأربعاء**، 2: 58-62)، والإشارة هنا إلى ما وَرَدَ في: ص 61.

(67) الصَّفَدي، **الوافي بالوفيّات**، 12: 178.

(68) انظر: م.ن.

(69) محمّد بن يزيد، 286هـ، الأزديّ، البصريّ مولدًا البغداديّ وفاةً، إمام العربيّة في بغداد في زمنه.

(70) إسحاق بن مرار، 206هـ، مولى شيبان، من رمادة الكوفة، سكن بغداد ومات فيها، أُخذ عنه أحمد بن حنبل.

(71) محمّد بن زياد، 231هـ، من الموالي، كوفيّ، راوية، ناسب، علاّمة، حافظ، لغويّ، ربيب المفضّل الضبيّ.

(72) الحسين بن أحمد، 370هـ، من همذان، زار اليمن وأقام بذمار، ثم استوطن حَلَب، له مواقفه مع المتنبّي. (يُنظر: ابن منظور، **أخبار أبي نواس**، 2، 58، 57، والمقدسي، **أمراء الشِّعر العربيّ**، 111). (والتعريف بهؤلاء الأعلام عن: الزِّركلي، **الأعلام**).

(73) هو راوية شِعر أبي نواس. قال (ابن النديم، **الفهرست**، 182): «ممّن عمل شعر أبي نواسِ على غير الحروف، يحيى بن الفضل، راويته، وجعله عشرة أصنافٍ».

(74) يعقوب بن إسحاق، 244هـ، إمام في اللغة والأدب. قال (ابن النديم، م.ن): «فسّره في نحو ثمان مئة ورقة، وجعله أيضا عشرة أصناف».

(75) عبدالله بن أحمد بن حرب المِهْزَمي العبدي، 257هـ، راوية، عالم بالشِّعر والأدب، شاعر.

(76) يوسف بن إبراهيم، - نحو 265هـ، بغداديّ، من الحُسّاب الكُتّاب.

(77) أبو سعيد، الحسن بن الحسين، 275هـ، عالم بالأدب راوية. قال (ابن النديم، 86): «عَمِل شِعر أبي نواس على معانيه وغريبه، نحو ألف ورقة. ورأيته بخطّ الحلواني». وقال (ص 182): «لم يتمّه، ومقدار ما عَمِل منه نحو ثلثيه، في مقدار ألف ورقة».

(78) قال (ابن النديم، 182): «وعَمِل آل المنجِّم أخباره ومختار شعره فيما عملوه من كتبهم في أشعار المحدثين». وذكر (ص 161) أن أخبار أبي نواس من ضمن ما جاء في كتاب «**أخبار الشعراء الكبير**»، الذي لم يتمّه أبو عبدالله هارون بن علي بن يحيى بن أبي منصور المنجِّم، 288هـ.

(79) قال (ابن خلّكان، **وفيّات الأعيان**، 2: 103): «لم أقف له على ترجمة». وعلّق محقّقه (إحسان عبّاس): «قد صرّح (ابن النديم، **الفهرست**، 160) أن عليّ بن حمزة الأصفهاني عمل ديوان أبي نواس على الحروف، وقد ترجم ياقوت (**معجم الأدباء**، 13: 203) لعليّ بن حمزة الأصفهاني هذا، ويؤخذ من ترجمته أنه من رجال القرن الثالث». وقال (الصفدي، **الوافي بالوفيّات**، 21: 52): «على بن حمزة بن عُمارة... الإصبهاني، كان أحد الأدباء المشهورين بالعلم والفضل والشِّعر، شائع الذكر. صنّف كتبًا منها: كتاب «**الشِّعر**»، كتاب «**فِقَر البلغاء**»، كتاب «**قلائد الشرف في مفاخر إصبهان**». هذا وقد ذكر (البغدادي، عبدالقادر، (1979)، **خزانة الأدب ولُبّ لُباب لسان العرب**، تح. عبدالسلام محمّد هارون (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1: 348) أن ديوان أبي نواس الذي عَمِله عليّ بن حمزة الأصفهاني «كبير جدًّا»، وأنه عنده. وزعم محقّق «الخزانة» في «فهرس الكتب والمصادر» (م.ن، 13: 58)، أن «صوابه: حمزة بن الحسن الأصبهاني، وهذا سهوٌ من البغدادي، وقد طُبع في المطبعة العموميّة بالقاهرة، سنة 1898م، بعناية إسكندر آصاف، في 439 صفحة». ويبدو هذا سهوًا من (هارون) نفسه، لا من (البغدادي)؛ ذلك لأن لحمزة بن الحسن الأصبهاني كتابَ مختاراتٍ من شِعر أبي نواس، أشار (الزِّركلي، **الأعلام**، 2: 277) إلى وجوده ضمن مخطوطة له في المتحف الآسيوي بالمدينة الروسية (لينغراد)، كما أن لعلي بن حمزة الإصبهاني عملاً آخر، أشار إليه (ابن النديم، 182)، كما أشار إليه البغدادي في «الخزانة»، ذاكرًا أنه كبير

جدًّا، وأنه عنده، كما مَرّ. قال (ابن النديم، م.ن): «عَمِله [أي شِعر أبي نواس] علي بن حمزة الأصفهاني على الحروف أيضًا».

(80) أحمد بن عبيدالله بن محمّد بن عمّار الثقفي، 314هـ، كاتب، مؤرّخ، أديب، شيعيّ، كوفيّ. قال (ابن النديم، 182): «عَمِل ابن عمّار أخباره والمختار من شِعره، وعَمِل أيضًا رسالة في مساوئه وسرقاته».

(81) محمّد بن أحمد بن إسحاق بن يحيى، أبو الطيب، 325هـ، عالم بالأدب، من أهل بغداد، احترف التعليم.

(82) أبو بكر، محمّد بن يحيى، 335هـ، من أكابر علماء الأدب. قال (ابن النديم، 182): «عَمِله... على الحروف وأسقط المنحول منه».

(83) إبراهيم بن أحمد بن محمد الطبري، المعروف بتُوزُون، 355هـ، أخذ الأدب عن أبي عمر الزاهد وبرع فيه. وكان يسكن بغداد. (انظر: ابن خلّكان، **وفيّات الأعيان**، 2: 96، 104).

(84) 360هـ، مؤرّخ، أديب.

(85) أبو الحسن عليّ بن محمّد العدويّ، من تغلب، ويَرِد لقبه أحيانًا: الشميشاطي أو السميساطي، - بعد 377هـ، عالم بالأدب، له كتاب «**تفضيل أبي نواس على أبي تمّام**». فيما ذكر له (ابن النديم، 182): «**أخبار أبي نواس والمختار من شعره والانتصار له والكلام على محاسنه**».

(86) أبو الفتح، عثمان بن جنّي، الموصلي، 392هـ، من أئمّة الأدب والنحو. له كتاب «**تفسير أرجوزة أبي نواس**»، في مدح الفضل بن الربيع. صدر بتحقيق: محمّد بهجت الأثري (دمشق: مجمع اللغة العربية، 1966، 1980).

(87) **ديوان أبي نواس**، 621، 617. والأخير منسوبٌ لأبي العتاهيّة أيضًا.

(88) م.ن، 9.

(89) انظر: م.ن، 6-7.

(90) انظر في ترحّل شخصيّة أبي نواس بين الثقافات: العقاّد، (د.ت)، **أبو نواس الحسن بن هانئ**، (صيدا - بيروت: المكتبة العصريّة)، 17-28.

ومن هنا فلقد صار اسم (أبي نواس) في بعض الأوساط الشعبيَّة في الجزيرة العربيَّة، كما في بعض مجتمعات جنوب الجزيرة العربيَّة، على سبيل المثال، يُطلق على (الثعلب)، في إشارة إلى ما يتَّصف به من ذكاء ومَكْر.

(91) انظر: ابن عساكر، **تاريخ دمشق**، 13: 431.

(92) انظر: **أبو نواس الحسن بن هانئ**، 159-163.

(93) **حديث الأربعاء**، 2: 129.

(94) See: Scholes, Robert, Structuralism in Literature, p.143.

(95) النويهي، محمّد، (د.ت)، **نفسيّة أبي نواس**، (بيروت: دار الفكر). وانظر استقراء هذه الدراسة وموازنتها بدراسة العقّاد لدى: هلال، ريم، (2006)، «**الدرس النفسي لأبي نواس ما بين العقاد والنويهي**»، **مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلميّة** – سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيّة، المجلد 28، العدد 1، (سوريا: جامعة تشرين)، ص ص 45-54.

(96) انظر: **حديث الأربعاء**، 2: 63-70.

(97) انظر: (1985)، **علم النفس التحليلي**، ترجمة: نهاد خياطة (دمشق: دار الحور)، 87.

(98) ومن هذا النوع من فهم الشِّعر على أنه اعترافات، يأتي مثلاً كتاب: الشناوي، كامل، (1987)، **اعترافات أبو نواس**، (مصر: دار المعارف).

(99) انظر في هذه المسألة: أيسر، فولفانج، (2000)، **فعل القراءة**، ترجمة: عبدالوهّاب علوب (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة).

الاستيراد النقدي وافتقاد النمط الافتراضي

دراسة في بواكير النقد الأدبي السعودي

لميـــاء باعشن



«ما أضعف الانسان إن لم يستطع
أن يرفع من قيمة نفسه»

عدد (7) من المنهل، الجزء السادس، 1945، 336

القصد من استخدام كلمة «الاستيراد» في عنوان هذه الورقة أن تكوّن موازياً لكلمة «تصدير» التي وردت في استفتاء أجرته مجلة (المنهل) في جزئها السادس من عام (1945م/1365هـ) في الصيغة التالية:

«نشأ الأدب الحديث في هذه البلاد قبل عشرين عاماً، مزيجاً من تقليد لأدب المصريين وأدب المهجريين، ولايزال هذا الأدب مبحوح الصوت ضئيل الصدى غير **معترف** بوجوده لدى أدباء الأقطار العربية المجاورة.... فكان ذلك داعياً للمنهل لأن تبادر في عهدها الجديد باستطلاع آراء فريق من بناة الأدب...

يزخر العالم العربي اليوم بطاقة عظيمة من الانتاج الأدبي القيم الواسع الانتشار **والتصدير**، وفي بلادنا أدب لم تتجاوز أصداؤه آفاق هذه البلاد. فهل كان خفوت صوت الأدب عندنا ناشئاً عن أسباب داخلية

فيه؟ أم عن بواعث أخرى؟ وأياً ما كان الأمر فما رأيكم نحو هذا الأدب: هل يصلح للتصدير؟ وإن كان لا يصلح له فكيف يصلح؟»[1].

وقد استغرب كثير من الكتاب في ردودهم على هذا السؤال استخدام لفظ التصدير في الإشارة إلى الأدب وتساءلوا إن كان الأنصاري صاحب (المنهل) يرى أن الأدب بضاعة أو هو محصول وطني، ثم تأتي إجابة حسين عرب مغرقة في المصطلحات الاقتصادية تماشياً مع ذلك اللفظ:

«كل أدب صالح للتصدير سواء كان غثاً أو دسماً هذا على اعتبار أن الأدب بضاعة تبحث عن مواطن الرواج والنفاق في الأسواق فالأسواق دائماً لا تضيق بأنواع البضائع، الصالح منها والطالح.. (المهم أن نجد) وسائل التصدير وأسباب الرواج..»[2].

ولربما كانت كل هذه المفردات مناسبة للحديث عن النقد السعودي ومنتجاته.

اللافت في هذا الاستفتاء أنه ينطوي على طموح وتطلع لأن يكون للكتاب السعوديين أدباً مستقلاً ذا خصائص ومميزات ليأخذ مكانه اللائق في منظومة الأدب العربي الحديث. وقد حول السؤال «بناة الأدب» هؤلاء إلى نقاد يقيمون المسيرة الأدبية التي شاركوا فيها، ويصدرون أحكاماً تحدد مدى نجاحها أو فشلها. بعض الردود على هذا الاستفتاء جاءت متفائلة وأقرّت على استحياء صلاحية التصدير لأدبنا الذي وإن كان «أدبا تقليديا»[3]، إلا أنه «صالح كل الصلاحية» للتصدير[4]، ذلك أن «الذي يستقرئ نهضة هذه

البلاد ليحمد لأدبائها الأبرار جهودهم الطيبة المشكورة (في نقل) الحركة الأدبية (التي) لم تكن في العهد العثماني شيئاً مذكوراً.

(وحولوا) «نتاجاً فكرياً.. سخيفاً لا فنية فيه ولا حياة»[5] إلى إنتاج قيم ومتطور، فـ «الشعر والنثر والأقصوصة والرواية قد نضجت عندنا وآتت أكلها أضعافاً مضاعفة»[6]، «وما نحن في قافلة الأدب بالمتخلفين.. فعندنا من الشعر والنثر ما يسمو إلى الذروة المرموقة..»[7].

وعلى الرغم من تردي الأوضاع المحلية التي تفتقر إلى «الميادين الفسيحة والمطابع الفاخرة والصحافة الرفيعة والاقبال الهائل وشيوع التعليم بين طبقات الأمة»، على عكس الأدب العربي الحديث الذي وجد الأداة والوسيلة والجو والتشجيع والتقدير في البلاد التي قدر لها أن تسبقنا في الطباعة والصحافة والتعليم[8]، فإن محمد عمر عرب يشهد أن الأدباء الحجازيين قد «تغلغلوا في صميم الحياة الواقعية تارة، وحلقوا في أجواء الخيال أخرى، فانتجوا لنا آثاراً قيمة حرية بالتقدير وجديرة بالاعجاب، آثار عليها طابعها الخاص...» لكنه يرى أن العنصر الزمني هو المسؤول الأول عن أي ضعف بالمنتج الأدبي، إذ إن «الأدب في الحجاز أدب ناشئ فهو وليد الربع الثاني من هذا القرن، وهذا الزمن ضيق المدى لا يكفي لتكوين أدب قوي ممتاز كالأدب في مصر»[9].

لو عدنا بهذا الزمن إلى الوراء، أي قبل عشرين عاماً من هذا الاستفتاء نجد أن محمد سرور الصبان قد جمع في كتابه (أدب الحجاز 1923م/1344هـ) إنتاج أدباء كانوا ناشئة حينها ولم تكن

ثقتهم في قدراتهم قد بلغت النضج الكافي، فقدم لهم الصبان في كتابه على استحياء بقوله: «إني أصدر هذه المجموعة الشعرية والنثرية من عمل شبيبة اليوم، وأنا شاعر بما فيها من قصور، وأنا شاعر أن قيمتها الأدبية ربما لا تساوي شيئاً في سوق الأدب، بل ربما تكون محل سخرية من البعض، كما تكون محل عطف وتشجيع من الآخرين»[10].

ولو أنصتنا بعد عقد من صدور أدب الحجاز إلى الخطاب النقدي لسمعنا إنذارات عالية تحذر من انسياق أدبائنا في طريق التأثر بما يقرأون، فها هو عزيز ضياء ينعى الأدب المحلي الذي لا يقصد إلى غاية وليس فيه روح وليست فيه قوة، ولا أرى لأصحابه إلا أن يدفنوه. تعود أسباب الدعوة إلى هذا الوأد المبكر إلى تمثل القدوة إلى درجة تخنق الأصالة: «وليس كل ما يطالعك به أدباؤنا في كل أسبوع إلا محاكاة فاشلة لما نقرأ من أدب المصريين.. سترى كلاماً كالكلام الذي يؤدي به العقاد واجبه الأدبي، أو كالكلام الذي يتحدث به طه حسين عن الأدب العربي، أو كالكلام الذي يؤلف به المازني قصصه. سترى أساليب أولئك الأدباء بنفس الألفاظ ونفس الجمل... الأدب عندنا يشعوذ ويدجل فقط. أقول هذا وأنا أعلم أن هذه الحقيقة ستغضب كثيراً من الأدباء وستثيرهم، وأنا على علم أنهم سينكرون هذه الحقيقة، ويزعمون أن أدبهم قد بلغ أشده وأصبح قادراً على أن يدعي لنفسه شخصية قوية مستقلة وصفة ممتازة مشرفة. وأنا مع هذا حريص على أن أرضيهم فأعترف لهم أن أسلوبهم... لا يقل في متانته وقوته وإشراق ديباجته عن أرقى ما نقرأ لكبار الأدباء في مصر وغيرها، وأنا أعترف أنهم وفقوا

كل التوفيق إلى إتقان الكتابة بأسلوب العقاد وطه حسين وهيكل والمازني»[11].

ويكرر عبدالسلام الساسي في تقييمه للمنتج المحلي تشكي عزيز ضياء من الافتتان بالأدب المصري إلى حد تمثله ونسخه في مؤلفات.. «لا تخلوا في موضعها عن النقل من كتب الأدب والانشاء التي ملتها الأسماع ولاكتها الألسن، فكيف وهؤلاء المؤلفين الكرام يأخذون طرفاً منها ويصوغونها في قوالب التأليف وتسمى بعدئذ مؤلفات حجازية؟»[12].

بعد عشرين عاماً من ممارسة الأدب يأتي استفتاء المنهل ليكشف بقوة عن التقييم النقدي الذي مازال غير راض عن المستوى الفني والفكري للمنتج المحلي. يقول أمين مدني: «غير أن الحقيقة المؤلمة التي لا مناص من المجاهرة بها أن أدباءنا كتاباً وشعراء لم يجاروا النهضة الأدبية كحفدة لمعشر عكاظ.. وأن منهم كانوا في أكثر ما نشروه سطحيين فكانت موضوعاتهم عجالة .. لعدم تغلغلهم في صميم الموضوعات التي يطرقونها»[13]. ويؤكد على ذلك عبد الله عبد الجبار قائلاً: «وإذا نظرنا إلى الأدب الحجازي في العهد الحاضر ألفيناه في جملته لا تفصيله أدباً لا يقوى على تجاوز البلاد، بل أن بعض ألوانه يولد هزيلاً مهيض الجناح لا تكاد تسمعه أو تقرؤه حتى تراه وهو يحتضر... فأدبنا لا يحمل في ثناياه عناصر الحياة والبقاء»[14]. حتى تفاؤل أحمد السباعي بصلاحية تصدير الأدب لم يثنه عن القول بأن أدبنا «ناضج في مجموعه وليس بناضج.. هو من ناحية الفكرة قوي، أما عناصره فرخوة»[15]. ثم يفاجئنا صاحب الاستفتاء في افتتاحية العدد الثامن من المجلد

السادس بعينه بتصريح خطير حدد طبيعة النشاط الأدبي الذي شغل الكتاب على مدى هذين العقدين. يقول الأنصاري: «تبين أن أدبنا كان لآخر لحظة، مطبوعاً بطابع «المحاولة والمران». فكان في جملته أدباً تمرينياً يهيم في كل واد ويسعى وراء كل ناعق، ويتلمس الاقتباس من كل سار، ويستمد كيانه من الاستعارة الخفية أحياناً، ومن الاستعارة الجلية حيناً، ويقوم معظم أمره على الاسقاف واللف والدوران على نفسه وعلى القائمين به»[16].

هل عجزت كل هذه المحاولات والتمرينات عن أن ترفع المنتج المحلي إلى مستوى ما سماه الأنصاري بأدب «التثقيف والتقويم» أم تراها هي كثرة «المحاولة والمران» التي أتخمته حتى أعجزته؟

في السنوات القادمة لن تتغير قسوة هذا الحكم النقدي في تقييمه للأدب المحلي ونعته بالضعف والركاكة والافلاس، ففي مقدمته لكتاب (شعراء الحجاز في 1370م) يستثني حمزة شحاتة الشعراء السرحان وعواد وقنديل وحسين عرب من بقية من ضمهم هذا الكتاب، فهو يرى أن منهم «مستحق الرثاء ومنهم مستوجب التعزير حتى يعلن التوبة من رفع عقيرته بمثل هذا الهراء ظنه شعراً فأفسد به أو كاد هذه المجموعة .. فانطلقت منها هذه الأحياء الشاعرة تكثيراً للعدد أو إغراقاً للسوق بالعملة الرديئة ...»[17]. ولو أننا تقدمنا في الزمن أكثر إلى عام 1378م، أي بعد مضي ثلاثة عشر عاماً من صدرور المجلد السادس للمنهل، لطالعنا عبدالكريم الجهيمان بشكوكه في وجود شئ لدينا يصح أن نطلق عليه كلمة أدب. فأدبنا «لم يستطع حتى الآن أن يقف على قدميه بل هو لايزال يسير ويتعثر، وهو حتى الآن أيضاً لم تتحدد معالمه ولم تتميز سماته ولم يتخذ طابعاً مستقلاً معروفاً يميزه عن سواه ويجعله وحدة

قائمة بذاتها لها أشكالها»[18]. بعد كل هذه المحاولات والمران على مدى ما يقارب أربعين عاماً، ما زال النقاد يرون أن أدبهم المحلي متعثراً، وهذا ما يتعجب له محمد عمر توفيق قائلاً: «أما أن ننتج آثاراً عليها طابع الأدب المصري الحديث بعد أن قطع في اتجاهه كل هذا التاريخ الطويل، فذاك ما يبدو غريباً في نظر تاريخ نهضة الفكر وسيرها البطئ!»[19].

كيف دخل منتجنا الأدبي في هذا المأزق الشائك، ولماذا يظل مسخاً فارغاً مبحوح الصوت في تقدير النقد الذي ينفي وجوده، مهما تقدم به الزمن؟

شكّل الاستيراد النقدي أزمة عويصة واجهت المبدع السعودي الذي سيد منها والمروج لها والمطبق لجزئياتها، وهو متلقيها ومتذوقها وناقدها المستجلي لعناصرها داخل العمل الفني. لكن تواءم النقد والابداع في الساحة السعودية مختلف عنه في العالم الغربي حيث المنظرون مثلاً للرومانسية هم أدباؤها ومبدعوها، فالمبدع السعودي لا يشتغل بالتنظير إنما يستورده جاهزاً. ويختلف السعودي في تلك المرحلة المبكرة من تكوينه النقدي عن مثيله في البلدان العربية المجاورة، فجماعات الديوان وأبوللو والمهجر كلهم أدباء في الأصل، لكن الأديب السعودي حين جمع بين الجانب النظري النقدي وبين الإبداع كان يتلقى من متلقي وينقل من ناقل، فالتنظير الذي يتبناه لا يصله إلا بعد مروره بمراحل اجتذاذ وتصفية وانتقاء وبلورة، فهو متحرك عن أصله مرتين، (twice removed) على حد قول أفلاطون، وهذه جاهزية مضاعفة للمنتَج المستورَد تضرب بين المستهلك والفكر المنتِج للنظرية أسواراً مزدوجة.

ومما يزيد الأمر تعقيداً أن هذا المنقول المتحرك مرتين أخرجته عقول فذة لها أكبر الإجلال والتقدير في نفوس الكتاب السعوديين الذين يعتقدون اعتقادا راسخا بأن «مصر العزيزة» هي «منبع العلم ومركز الثقافة ومهد الحضارة ومصدر كل طارف وتليد» [20]. كانت علاقة الرواد بمصر علاقة وثيقة فقد جعلوها قبلتهم الثقافية وشدوا إليها الرحال وترددوا عليها وسكنوها والتقوا بأدبائها، فسافر إليها أمين مدني ومعه أسرته وأقام سنوات بها عاكفاً على إنجاز عمله الكبير (العرب في أحقاب التاريخ)، وعاش فيها حمزة شحاتة ثم عزيز ضياء وغيرهم، كما انتقل إليها ابراهيم الفلالي حيث عمل بالعطارة ثم مساعداً بدار البعثات السعودية بالقاهرة. وقد فتحت هذه البعثات الباب للتعرف على الثقافة المصرية من كثب، فقد ابتعث أحمد عبد الغفور عطار إلى كلية دار العلوم، والتحق عبدالله عبدالجبار بالجامعة ليعمل عقب تخرجه مدرسا ثم مديراً للبعثات السعودية وأستاذاً بمعهد الدراسات العربية العالية في جامعة الدول العربية. ووطد هذا التقارب المكاني علاقات الأدباء الحجازيين مع زملائهم المصريين على المستوى المهني والشخصي، فقد ازدادت صداقة القرشي بكل من رامي وناجي ومحمود حسن اسماعيل، كما صادق عبد الغفور عطار العقاد وكان يواظب على حضور الندوات بمنزله. وظهر تعلق العطار بالعقاد في سلسلة من المقالات عن «الكاتب العبقري الأستاذ العقاد» منها (العقاد الضائع) (مؤلفات العقاد) و(العقاد يبدأ) (تدين العقاد) (دهاء العقاد). أما رابطة الأدب الحديث التي أنشأها في مصر ابراهيم ناجي 1944م فقد كانت تضم عدداً

من الشعراء السعوديين منهم محمد سعيد العمودي ومحمد العامر والفلالي. وأتاح لشحاتة مقامه في مصر أن يعايش الحركة الأدبية والثقافية بها فالتقى بشعراء مصر وكتابها ونقادها ونشرت له الصحف المصرية بعض أشعاره وتحقيقات واستطلاعات عن أدبه وشعره.

ولم يكن الأمر يستدعي الارتحال إلى مصر للإنخراط في منظومتها الثقافية، فقد كان أدباء الحجاز يتابعون مجرياتها عن بعد، «فما يُلقى في مصر وغير مصر من محاضرات وخطب نسمعه ونحن في مكة وما يُكتب فيها يُقرأ بعد ثلاثة أيام في مكة.. إن المطابع والإذاعات والمواصلات السريعة قضت على الحدود الاقليمية ومحت المسافات»(21) كان هؤلاء الرواد وثيقي الصلة بكل ما «تقذفه المطابع المصرية من غث وسمين من كتب أو مقالات في المجلات والصحف يلتهمونها التهاماً وأصبحوا يعرفون عن أدباء مصر أكثر مما يعرف المصريون أنفسهم عنهم»(22). مثلت بواكير الصحف حجر الأساس في بنيان الثقافة السعودية ومرتكز انطلاقتها، ويتضح ذلك جلياً في الإعلان المتكرر في مجلة المنهل لوكيل الصحف الوحيد بمكة المكرمة السيد هاشم نحاس الذي يدعو «القارئ الكريم» لأن يثقف فكره ويوسع معلوماته ويلم بالاخلاق والحوادث بمطالعة هذه المجلات والصحف الراقية وهي: المقتطف، الهلال، المصور ، المختار ، روز اليوسف، وغيرها.. مروراً بالوفد المصري وروايات الجيب حتى نصل إلى الراديو والبعكوكة، فإن فيها، كما يقول الاعلان، «من الفوائد الأدبية والتأريخية ما يغنيك عن سواها». كانت هذه الصحف حاضنة لكتاب أصلاء هم

أقطاب حركة النقد الأدبية وأصحاب مدارسها واتجاهاتها، كما لعبت المطابع الحديثة دوراً حيوياً بارزاً في تنشيط الحركة الأدبية وأشبعت إصداراتها فضول شباب مثقف ولوع بالمطالعة، «فكان شوقي وحافظ والجارم والبارودي وإسماعيل صبري والمازني والعقاد والرافعي وطه حسين وأحمد أمين وزكي مبارك والزيات و.... مدارس فكرية وأسلوبية لها تلامذتها الكثيرون. ولم يكن يصدر لأحد من هؤلاء كتاب أو ديوان حتى يسارع هؤلاء القراء إلى شرائه ودراسته..»[23].

لكن الذي قضى على الحدود الإقليمية حقاً ومحا المسافات ليس المطابع والإذاعات والمواصلات السريعة، إنه بالمكان الأول الانفتاح على الفكر القومي وتنامي الشعور بالوحدة العربية. جاء تفاعل ناشئة الأدباء الحجازيين مع التيار الوطني مصاحباً للأحداث السياسية المضطربة تحت وطأة الاحتلال الأجنبي للبلدان العربية، وكان نشوء نظرية الأدب الاقليمي انعكاساً مباشراً لتطلع الشعوب العربية إلى الحرية وحماسهم الشديد للاستقلالية الذاتية ولتكوين شخصية عربية عصرية. لذلك بدأت النهضة الأدبية الحديثة متأثرة بالتيار العروبي الوطني وفعّلت مضمون الثقافة التحريرية لشعب واحد مشترك في الهوية الحضارية. شعر هؤلاء الرواد أن التميز المصري هو تميز عربي يشملهم، وقرأوا قول العقاد وهو يحدد أهداف مدرسة الديوان: «وأقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب إنساني مصري عربي»، فأيقنوا أن أدبهم في نهاية المطاف هو جزء من الكيان الثقافي الكبير الذي يحتويه عالم واحد سماه العواد «المنتجع الفسيح» كتعبير عن الوحدة العربية

الكبرى وتحطيم الحواجز الشكلية القائمة بين أجزاءه. وهذا ما حدا بأمين مدني أن ينفي بشدة أن تكون هنالك «فوارق بين أدب الأقطار العربية وأن لكل منها أدباً مستقلاً له صبغته الخاصة المميزة مشيراً إلى أن «اتحاد العرب في الانقلابات السياسية والاجتماعية والأدبية» تجعل وحدتهم التي تنتظمهما روابط ثقافية متجانسة «وحدة وثيقة لها طابعاً واحداً»[24].

لكن هذا التوحد في شخصية عربية مستقلة لم يكن تبادلياً، بل كان يمضى قدماً في طريق الذوبان الحجازي في الطغيان الثقافي المصري، فقد تكرس في نفوس أدباء الحجاز الإحساس بتفوق الكتاب المصريين مما دفع بالكثير من الرواد إلى المجاهدة في سبيل استرضاءهم والحصول على استحسانهم لما ينتجون من أدب وذلك بوضعه بين أيدي الكتاب البارزين في مصر لتمحيصه ومعرفة جيده من زائفه، أو بإرساله «إلى أمهات الصحف العربية لمعرفة قيمته وتقدير أثره»[25]. شكلت آراء النقاد المصريين في أدبنا هاجساً لدى أدبائنا الذين كانوا يحرصون على عرض مؤلفاتهم عليهم لينالوا شرف تقديمهم لكتبهم كشهادة جودة، فكتب طه حسين مقدمة ديوان الهوى والشباب للعطار، وقدم العقاد لمعجم (الصحاح في العربية) الذي عنى بتحقيقه ونشره العطار، كما قام محمد حسين هيكل بالتقديم لكتاب (من وحي الصحراء) لبلخير وسعيد عبدالمقصود، ومثل أولئك كثيرون ممن قرظوا وأشادوا، وإن لم يستحسنوا تماماً ما أطلعوا عليه من أعمال بدليل أن عبدالله عبدالجبار كتب «كلمة أخيرة» في ختام تياراته يأمل فيها أن يغير أولئك النقاد رأيهم في كتاباتنا: «ونحن نأمل أن تتكفل دراستنا

هذه بتغيير آراء النقاد الذين كتبوا عن أدبنا خلال دراساتهم أو عن طريق مقدماتهم لبعض الدواوين.. ونحن إذ نقدر الروح العالية التي دفعت أمثال الدكتور طه حسين وأحمد زكي أبو شادي والأساتذة مصطفى عبداللطيف السحرتي ومحمد عبدالمنعم خفاجه ورضوان ابراهيم وغيرهم، للعناية بانتاجنا الأدبي فإن لنا عظيم الأمل في أن يقتدي بهم آخرون من الأدباء الدارسين ومؤرخي الأدب الحديث كالدكتور محمد مندور والدكتور إسحق الحسيني وغيرهما من الأعلام»[26].

تبوأ كبار الأدباء المصريين مراكز الصدارة المطلقة في عالم الأدب العربي وصار التماثل معهم والوصول إلى مستواهم حلما مستحيلا، إن لم يكن ضربا من الجنون، ويبقى أقصى ما يطمح إليه أدباء الحجاز هو مقاربة من يلي من يليهم. ويعبر عن تلك الطبقية محمد عمر توفيق بانكسار شديد قائلاً: «إن أدباء مصر طبقات.. نستثني منها الطبقة الممتازة التي تمثل قيادة الفكر المصري، وهي طبقة المازني والعقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم.. ولكن ما يلي هذه الطبقة وما يليها وما يليها.. فريق من الشيوخ والشبان، لا ندعي أن بعض أدباء الحجاز يتساوون وإياهم بدون ممايزة أو تفريق، ولكننا ندعي اقترابهم من مستواهم هذا غير مغرورين أو متحاملين»[27]. ويكرر محمد عمر عرب هذا الرأي بقوله إن: «أدباؤنا أنتجوا لنا آثاراً قيمة... من النثر وأنماطاً من الشعر إن لم تكن في مستوى أدب الأدباء المصريين المبرزين الممتازين كالعقاد والمازني وطه حسين... فهي في مستوى انتاج من يليهم ومن يليهم من بعض أدباء مصر»[28]. هذا الإكبار لأدباء مصر «الأفذاذ» والمقارنة المستمرة

بينهم وبين الأدباء المحليين أفرز تقليلاً من شأنهم وحطاً من قدرهم في نظر نقاد مثل أحمد عبد الغفور عطار الذي يرى أن «ليس عندنا حتى اليوم الأديب الذي نستطيع أن نضعه في الصفوف الأولى»... مع الأدباء العرب الممتازين... «بل ليس عندنا الأديب الذي يستطيع أن يمشي بجانب أدباء الناشئة بهذه البلدان العربية..»(29)، وهم مرهونون بهذه المكانة الدونية حتى يُرزقوا «التشجيع من زعماء الأدب الجديد»(30).

وقد يرى البعض أن المقارنة هنا غير عادلة مهما كانت نتائجها ذلك أن صناع الثقافة السعودية الأوائل لم تكوّنهم الدراسة الجامعية... «بل لم تكن الجامعة – كمؤسسة علمية – قد خرجت إلى الوجود بالمملكة حين بدأ صناع الثقافة رحلة نضالهم»(31)، وكأن التعليم المؤسساتي هو الذي جعل المصريين «أدباء حرفة واتجاها فنياً»(32). لكن، كما أن من بين أدباء مصر طه حسين الذي حصل على الدكتوراه من جامعة فرنسية، فإن من بينهم أيضاً العقاد الذي توقف عند مرحلة التعليم الأولى «الابتدائية» وعوّض التكوين الأكاديمي بالنهم المعرفي الاستثنائي. وقد اتبع أدباء الحجاز خطة العقاد في اقتحام المجالات المعرفية دون خطة تعليم منظمة، وراحوا يعبوا من مناهل الثقافة المصرية بتتابع وصول مطبوعاتها، يتابعونها بشغف قد يصل إلى حد الإدمان، وحين أطاعهم القلم وأجادوا الكتابة، أخذت «أرواح العقاد والمازني وطه وهيكل تطل من بين كتاباتهم... ولعل ذلك من الادمان الطويل لقرائتهم لهؤلاء الأدباء العباقرة»(33). فليس من المستهجن بعد هذا الاحتكاك أن «يظهر أثر العقاد واضحاً في العطار.. وأثر طه حسين في عزيز

ضياء، كما يبدو أثر الرافعي في محمد زيدان، وأثر التابعي ومدرسة أخبار اليوم باد في العريف.. على تفاوت في درجة هذا الأثر فيهم قوة وضعفاً»[34]. ونظر هذا الجيل من أدباء الريادة والطليعة إلى الاتجاهات التي استحدثت على الساحة العربية على أنها مذاهب أدبية تمثلت في «الطحسنية والعقادية والرافعية»، وأشار قنديل في (الجبل الذي صار سهلاً) إلى إعجاب شحاتة بسلامة موسى وانتساب الزيدان إلى الرافعي[35].

ألصق هذا التأثر الحتمي بأدباء مصر تهمة التقليد بكتاب الحجاز الذين ظلوا بعد كل ذلك الإدمان على القراءة في نظر نقادهم يفتقدون «عمق التفكير والدراسات الدسمة»، ذلك أن أدبهم ينقصه «سعة الاطلاع بالمعنى الحقيقي»[36]. ورأى أحمد عبد الجبار أن الأدباء لن يكتسبوا القدرة على التميز إلا بالمزيد من التثقيف عن طريق تكثيف القراءة، ولكي يقف الأديب «في مصاف عمالقة الأدب .. يحتاج إلى كثرة المطالعة .. وإلى التخصص»[37]. لكن الأدباء بدأوا يتململون من هذا الطوق الذي كلما شبوا عنه شب معهم، وعبروا عن استيائهم من تعالي الصحف المصرية وخاصة (الرسالة) عن نشر نتاجهم الأدبي، «فراح كتابنا يرجونها أن تنشر لهم من نتاج .. وراحت هي تُعرض عنا مكتفية بدرر العقاد ولآلئ قطب وفرائد النشاشيبي، واتخذنا نحن من إعراض (الرسالة) مقياساً لعدم صلاحية أدبنا الحديث»[38]. ويحكي حسين سرحان كيف أن بعض الأدباء قد اجتهدوا أن يكتبوا لكبريات الصحف الأدبية بمصر، لكنها «- على تقديرنا لها - تنظر إلى الأسماء فإن وجدتها زنانة كالذبابة طنانة كالنحلة، نشرت، وإلا فهي ملقاة مع

الاكوام..»[39]. ونادى طاهر زمخشري بضرورة بلورة أدب إقليمي خاص بنا «يتردد صداه في صميم حياتنا» لا يحتاج إلى نزع اعتراف بجودته من المصريين، وذلك «بتثبيت أقدامنا في الوسط والبيئة «المحلية، فأدب» مصر يعمل لحساب المجتمع المصري.. ونحن وأمثالنا عالة عليه»[40].

ومن هذا المنطلق بدأ حمزة شحاتة في التعبير عما سماه عزيز ضياء بالتعشق «الملهوف للاستقلال الفكري والحرص الممض على الابتداع والترفع عن الاتباع»[41]. ينظر شحاتة إلى التأثر بعوامل الانتشار الثقافي على أنه أمر لا يتعارض مع الاستقلال ويفسر ذلك في محاضرته (الرجولة عماد الخلق الفاضل) قائلاً:

> «وحسبكم أن تقرأوا اليوم في أدب الحجاز أساليب من الشعر وأساليب من الكتابة لا يختلف بعضها عما تعرفون لخيرة الكتاب والشعراء في مصر، فمن يعد هذا تقليداً أو سرقة؟ إنما هو أثر الاشتراك العام في مؤشرات فكرية متشابهة، أو أثر انتشار الثقافة، وتهيؤ أسباب العلم لمستحدثات العقل والفكر والصناعة والفنون، وتوثق الصلات الفكرية والأدبية، وتوحد اللغة والدين، وتقارب الطباع والأمزجة وتأثر الاختلاط والامتزاج الاجتماعي والفكري».
>
> وفي شعراء مصر من نجد على شعره سمات شاعر عربي قديم، وطابع صياغته. في كتابها من نجد في آثاره ما يعلن عن صلته الصريحة بأديب من كبار أدبائها، وفي كبار أدبائها من تطالعنا آثاره بأفكار

أديب، أو نظريات عالم، أو مذاهب فيلسوف من الغرب. فماذا نحن قائلون؟ غير أن مجال الفكر اليوم قد اتسع، وتحرر من القيود التي أقامتها العزلة القديمة بين الشعوب؟ وأن أثار حرية الفكر وشيوع مذاهب التفكير وأساليبها في أنحاء العالم وتقدم المواصلات والصلات الاقتصادية والفكرية والسياسية».

بهذه الكلمات ينزع شحاتة تهمة التقليد من جذورها عن الأدب السعودي ويعزو التشابه الذي يدعي النقاد أنه استنساخاً لما يكتبه المصريون إلى «قرابات ذهنية وأدبية بين الناس.. كانت سبباً في القضاء على كثير من أسباب التباين الفكري والأدبي بين الشعوب المتباينة»[42]. تطفو هذه النبرة الشجاعة في التعبير عن الثقة بالنفس على السطح مرة أخرى في رد العواد على محمد عبد المنعم الخفاجي حين أدعى «أن شعراءنا ينحون ناحية علي محمود طه وإبراهيم ناجي، والحقيقة أن في شعر بعض هؤلاء رومانسية ظاهرة ولكنها غير الرومانسية التي أعتمد عليها هذان الشاعران الرقيقان. ولا مانع أن تكون هناك خيوط تجمع الطريقين، غير أنها – على العموم – خيوط واهية لا تتمثل في غير الوصف الذاتي، والشوق البعيد، وهذان وتران عربيان يضرب عليها الشاعر السعودي بدون أن يحتاج إلى التمذهب على الرومانتيكين الفرنسيين أو على متابعيهم من رومانتيكي العرب»[43]. يبطن العواد رده بإشارة واضحة إلى تأثر المؤثر ونقل الناقل، وهو يصارح الكاتب المصري بحقيقة أن النقد في مصر ليس مبتكراً للمذاهب الحديثة، إنما هو متابع يشتق آلياته المفهومية والاصطلاحية من المناهج الغربية،

وعليه فلا يستقيم معنى التأثر بالمصريين عند السعوديين ماداموا جميعاً يسترفدون من منابع مشتركة إما عربية تقليدية أو غربية تجديدية.

تنبئ هذه الأقاويل عن انتهاء مرحلة الانبهار والتقليد في علاقة الأدب السعودي والأدب المصري، فنبرة الخطاب فيهما تسوده النّدّية والتكافؤ لا السيادة والتبعية. لكن أدباء الحجاز لم يكونوا قد أتقنوا لغة أوروبية تمكنهم من الاتصال المباشر بالثقافات الحديثة، فلم يكن لهم متنفس إلا عن طريق الأدب المصري على الأخص والعربي عامة، فتمثلوا وتصوروا معطيات الثقافات الأجنبية عن «طريق مصادر وسيطة فاتصلوا بالعقاد وطه حسين والمازني وهيكل وميخائيل نعيمة وجبران وأبي ماضي، فضلاً عن مطالعات نهمة واعية لمترجمات نقلت إلى العربية عن الاغريقية واللاتينية ولغات أوروبية حديثة»[44]. لكن إنبهارهم بالمصادر الوسيطة انتقل في هذه المرحلة إلى الغرب مباشرة حتى شاع تطعيم الانتاج الفكري المحلي بالأجنبي في شكل مجاراة ومحاكاة ومعارضة واقتباس وتضمين، الأمر الذي جعل محمد حسين زيدان يلوم بعض الكتاب على «استعمال بعض ألفاظ افرنسية أو انكليزية لا تدعو إليها الحاجة وانما يستعملها بعض المتحذلقين يوهمون الناس أنهم يعرفون هذه اللغات»[45]. ثم نرى العواد يتغنى بالغرب في خواطره بشكل أثار حفيظة عبد الوهاب آشي الذي لامه في المقدمة على «ولوعه بالغرب بذكر عجائبه وتمجيده ودعاؤنا إلى مضاهاته»[46]. وبدلاً من أن يستهل العواد كتابه باستشهاد من المصريين، يبدأ بقول نيتشه: «لنعش للقوة والجمال.. ولنرتفع فوق أنفسنا على أجنحة

الشعر.»، ثم يصرح بحاجتنا إلى اللغة الأجنبية «التي أصبحت اليوم لغة الانسان المتحضر، تلك اللغة الغنية بموادها الفياضة بمعانيها وألفاظها.. اللغة الحية النامية التي هي الوسيلة الأولى إلى راحة الانسان ورفاهيته وتمدنه»[47] وقد حملت أقوال عبدالله عبدالجبار في هذا الصدد دعوة مماثلة «لكهول الأدب وشبانهم» بأن يتعلموا بعض اللغات الأجنبية حتى يتاح لهم الاتصال المباشر بالثقافة الغربية والأدب الغربي: «ومادام أدباؤنا قد أعجبوا بفحول الكتاب والشعراء في المهجر والشرق العربي وجروا على سنتهم في انتاجهم الأدبي، فعليهم إذا ما راموا النهوض والذيوع والتفوق والخلود أن يلتمسوا تلك العناصر. ولا يتأتى لهم ذلك إلا إذا اتصلوا اتصالاً وثيقاً بتلك المنابع الأصلية التي استقى منها أولئك الأدباء أدبهم...»[48].

يختار الرواد إنهاء الوصاية المصرية على أدبهم وينزعون إلى إلغاء الوسيط والتخلص من سلطوية الخطاب المجاور والاتصال المباشر بمعين الثقافة الغربية والأدب الأجنبي علهم يجدون التجاوب المرام من الأقطار العربية، تجاوباً يجعلها تقدر أدبهم حق قدره ولا تقلل من أهمية الإنجاز. وفي هذا الإطار قام العطار بترجمة مسرحية (المفتش) لجوجول، ومترجمات من لغات أوروبية دون علم له باللغة الانجليزية، لكنه «كان يعهد بهذه الأعمال إلى بعض أصدقائه من العارفين بالإنجليزية فيقدمون له النص منقولاً نقلاً حرفياً، ثم يقوم هو بإعادة صياغته بأسلوب عربي رصين»[49]، كما أظهر عزيز ضياء عشقه للثقافة العالمية والرغبة الشديدة في التواصل معها عن طريق ترجمة النصوص بعد دراستها وتمحيصها.

ورغم تمسك شباب البلاد بفكرة استقلالهم إقليمياً إلا أنهم لم يغلقوا باب الاستيراد، وظل الاعتماد على الترجمات المصرية قائماً وتسربت من خلالها مفاهيم الرومانسية الغربية إلى أجواء الشعر والنقد السعودي إلى جانب أدباء المهجر وجماعة أبولو، وقد اعترف بعض من أسهموا بالكتابة في أدب الحجاز صراحة بتأثرهم بها، كما قال محمد عمر عرب عن قصيدته (يا شرق) بأنه نظمها مجاراة لميخائيل نعيمة في قصيدته (يا نهر)، وكما اعترف أحمد السباعي، الذي كان من أوائل «المتمهجرين»[50]، صراحة بتأثره الكبير بكتابات جبران خليل جبران، «وقد كفانا الفلالي مهمة البحث وتعب الفرض والتخمين فقد أشار هو بقلمه إلى إعجابه بالموسيقى الرقيقة في شعر علي محمود طه»[51]، وكان محمد حسن فقي شديد التأثر بشعراء المهجر وعلى وجه الخصوص إيليا أبو ماضي في تساؤلاته عن سر الوجود.

ماذا بعد استيراد الرومانسية الغربية التي كانت قد اصطدمت بأرض الواقع الأوروبي وتحطمت أحلامها المثالية في ظل الديكتاتورية النابليونية منذ منتصف القرن التاسع عشر؟ ولماذا راقت للكتاب العرب هذه الموجة الأدبية دون غيرها من موجات الأدب الأوروبي السابقة لها مثل الكلاسيكية والنيوكلاسيكية والميتافيزيقية والواقعية، أو اللاحقة لها من مدارس النقد في مطلع القرن العشرين من شكلانية وبنيوية؟ هل نمت وترعرعت في تربة غريبة وأثمرت نقداً عربياً حديثاً أشاع الرضا في نفوس النقاد العرب والسعوديين؟

في سياق ثقافي غريب أخذت الأجواء الرومانسية تشكل طابعاً مميزاً للكتابات السعودية، ولم يكن النقد الأدبي بمنأى عن حركة التحديث هذه، فقد ظهرت على العواد مثلاً نفس الأعراض العقّادية والمهجرية في الدعوة الى التمرد على الخطاب التقليدي السائد وعلى المسلمات الاجتماعية والفكرية: «كل هذه الأفكار الميتة التي دفنت مع عصور أبي نواس والبحتري وعنترة... لا تصلح لنا. أما إذا لم نستطع أن نأتي بفكر جديد.. فأحرى بنا أن نحطم أقلامنا ونسكت... كفي يا أدباء الحجاز! ألا نزال مقلدين حجريين إلى المماتئ»[52]. هذه الاندفاعة العاصفة تحمل أصداء جسارة التجديد النقدي كما نادى به العقاد في كتاب الديوان الذي كان بمثابة «معول الهدم الذي يسبق البناء»[53]، وكما عبرت عنه حملة جبران على قوانين الشعر التي رأى أنها: «سجن للقريحة.. حتى لو كان في ذلك بعض اللذة الموسيقية، فمن الحيف والجهل أن نضحي من أجلها بحرية الابداع في الشاعر وأن نطلب منه أن يشوه الفكر الذي يود نقله والصورة التي يرغب في نقشها لأجل تلك اللذة التي لا أقدر أن أدعوها مع كل اعتباري للموسيقى سوى بلاهة موسيقية»[54]. وصاحب هذا الهجوم النقدي على كل قديم تحطيماً قاسياً للرموز الساطعة في سماء الأدب العربي، فعاب نقاد حركة التجديد على شوقي وحافظ إبراهيم والمنفلوطي وغيرهم من أصحاب الاتجاه الإحيائي اقتفائهم أثر الشعراء القدامى وسطوهم على قوالب لا تناسب عصرهم. كذلك فقد حث العواد مجايليه من «المتشاعرين» على ترك الصديد الفكري وتوظيف الأدب في شؤون الحياة بأساليب عصرية مشرقة قائلاً: «ما الشعر إلا روح متمردة

شيطانية عاتية تأبى أن تسكن هذه الخرائب البالية المتحطمة.. ليس الشعر ألفاظاً ومعني فقط، وإنما الشعر أمر آخر وراء الألفاظ والمعاني، فوق الأفكار والتعابير..»[55].

واتخذ الهجوم على الرموز في الحجاز شكل المعارك النقدية التي قد تصل إلى حد الصراع. في مقالات عديد يتبادل حسين سرحان النقد مع أدباء كثيرين بلهجة حاد،ة مثل ما حدث بينه وبين أحمد عبد الغفور عطار. وكثيراً ما يتحول النقد إلى خصومات شخصية بين كاتبين، مثل خصومات العواد مع حمزة شحاته التي أتت على شكل الهجاء المقذع حيناً والساخر أحياناً، وقد نال كل من خصمه بما لا يقره العرف العام وما يعاقب عليه قانون الشريعة، كما شهد عبدالله عبدالجبار في تياراته (231). وحين يشدّد العواد انتقاده للأنصاري، ويتجاوز النقد إلى أمور شخصية، يرد الأنصاري بأن «إدعاء العقاد انه ناقد فنّي ما هو إلا مهزلة»[56]. ويتضح النزوع إلى التحطيم في النقد الذي يهدف إلى تبيان الأخطاء وإظهار المساوئ، من مثل ما ورد في مرصاد الفلالي الذي نصّب نفسه رقيباً يرصد الهفوات «حتى تنتفي الحثالة ويبقى ما بقي من آثارنا صافياً جميلاً لا كدر فيه ولا غثاثة»[57]، مما أدى إلى ظهور (مرصاد المرصاد) و(الرد على المرصاد) في متواليات من تبادل الاتهامات والتنقيب عن المثالب. ولازال الأدباء «يثيرون على صفحات الجرائد نقاشاً بيزانطياً شخصياً حامياً يسمونه نقاشاً أدبياً وهو بعيد كل البعد عن الأدب ويمضي على طريقة الهوشات القديمة والقشاع أو ما يسمى في مصر «التحطيب»[58]. وقد أنتج هذا الانخراط في المعارك النقدية مقالات تضيع فيها موضوعية النقد التطبيقي

مع الانفعالات الانطباعية الممزوجة بالسخرية الحادة. يقول عبد الغفور عطار: «أما النقد الأدبي فهو موجود ولكنه خليط بالمهاترة، ولو تجرد منها ومن الهوى لقدم نقادنا للعربية زاداً فكرياً دسماً خالياً من الأردان..»(59).

كانت هذه المهاترات والمنازعات تقوم بتحطيم النماذج التي ينتجها الأدب المحلي بحجة إصلاحها وتنقية الأدب من شوائبها، وهي تهدمها بلا هوادة وكأن النتاج الأدبي لا يفي بالغرض المنشود، وكأن النقاد كانوا يبحثون عن أنماط تتمثل المعرفة النقدية التي جاءت من الخارج مبنية على نماذجها، بمعنى أن كوليردج ووردزورث، وهما شاعران بالدرجة الأولى، حين قدما الفكر الرومانسي الجديد في 1798م، كان ذلك في مقدمة كتاب القصائد الغنائية (Lyrical Ballads) التي حركت ذلك الفكر وليس العكس. الشعراء الرومانسيين خاضوا التجربة الرومانسية وفرّوا من المدينة إلى الريف وعاشوا في أحضان الطبيعة بجانب البحيرات واختلطوا بالبسطاء، ثم كتبوا قصائدهم في تلك الأجواء، وبعدها فسروا للعالم النظرية التي نتجت عن التجربة. ثم إن ما جاءت به الرومانسية من مفاهيم مثالية من مثل الإيمان بالحرية الفردية والتصدي للسلطة والتعاطف مع المهمشين والمقهورين، فتلك إفرازات الثورات التحريرية في أمريكا وفي فرنسا.

أما عند العرب ومن ثم السعوديين فقد وجد هذا التيار الرومانسي طريقه سهلاً في النفوس لأن حياة القلق التي كانت تسود الوضع السياسي للعالم العربي آنذاك نتيجة للاحتلال وما تلاه من استبداد كانت مهيأة لاستقبال هذا النوع من الأدب والاهتداء

بتعاليمه. وجد النقاد العرب في بدايات القرن العشرين في الآداب الرومانسية ما يشبه ظروفهم وما يتسق وأهوائهم وهمومهم. لكن الرومانسية لم تعط النقاد سؤلهم لأنهم لم يأخذوا منها إلا ما تماشى مع ظروف حياتهم، فما كان من الممكن تحقيق أهداف تلك المدرسة كاملة وقد أعيد تشكيلها، فلا هروب إلى غابات من مدن لم يكتمل نموها، ولا استخدام للحديث العادي للبسطاء في الريف الساذج بدلاً من الفصحى في الشعر، ولا بوح ذاتي يفضح مكنونات النفس بشكل صريح، ولا مسكرات ومخدرات تجمح بالخيال إلى عوالم الفانتازيا، ولا تعبد للطبيعة الخلاقة، ولا التزام بالشعر الحر حتى من شعراء الشعر الحر أنفسهم الذين اختاروا المجاورة بين القديم والمستحدث. فشعر العقاد مثلاً كان متصلاً «اتصالاً عضوياً بالقديم من شعرنا العربي من حيث الشكل»(60)، والعواد بدوره كان ينظم الشعر الحر إلى جانب الشعر العمودي ويتنقل بين الشكلين وإن هاجم الشعر العمودي، وعليه فإن موقفه، على المستوى النظري، «يوهم بغير موقفه على المستوى التطبيقي»(61). والأبعد من ذلك أن رواد حركة الشعر الحر واجهوا مسئولية ازدياد الحماس للشعر المرسل القافية والروي، فعمت الفوضى الساحة الشعرية مما اضطر العواد مثلاً أن يوضح أن استسهال الشكل الشعري الجديد لا يخلق شعراً: «فأما الشكل فلعلهم توهموا أنه هو المراد من الشعر الحر، وأما الفوضى فلعلهم زعموا أنها عملية تهريج يستطيعون أن يضللوا بها من لا يدركون الفرق بين الشعر الغوغائي والشعر السليم»(62). وما تصدي العواد لهذه الممارسات الشعرية المنفلتة إلا لإحساس مشترك مع دعاة التجديد الشعري بأنهم «قد صاروا –

إلى حد كبير - مسؤولين عن حال الفوضى التي استغلها الأدعياء، وهم يعيشون في الساحة على حطام وأطلال»[63].

وعلى أن العرب تبنوا الكثير من الأفكار الرومانسية، إلا أنهم تخلوا عن كثير من مواقفها حتى تميزت رومانسيتهم باتجاه فكري خاص دفع الدكتور عبدالقادر القط أن يسميه بـ (الاتجاه الوجداني)، وهو اتجاه توفيقي يتخذ مواقف بينية. ولو بحثنا عن تطبيقات شعرية لهذا الاتجاه لوجدنا أن تجسيده في واقع شعري كان ضعيفاً خاصة وأن جماعة الديوان كانت تنوي أن تصدر كتابها في أجزاء عشرة، لكن اهتمامها في الجزئين اللذين تم اصدارهما كان منصباً على إزالة الأنماط المتوارثة ولم تقدم فيهما مشروعاً بنائياً يحل محلها. لقد طورت حركة الديوان النقد «أكثر مما طورت الشعر وليس في انتاجها الشعري ما يختلف عن النموذج الشعري الموروث غير تغييرات طفيفة في الموضوعات ومحاولات لم تكتمل في ابداع النموذج الرومانسي»[64]. ويرى بكري شيخ أمين أن مدرسة الديوان كانت دعوة تخطيط نقدية شغلها هدم كل قديم بال «دون أن يكون لدى أصحابها النموذج الكامل من نتاجها لهذا الذي تريد»، بل هم عجزوا «عن تقديم النموذج الكامل المطابق لآرائهم النقدية»[65]. لم يبن الرومانسيون العرب إذاً نمطاً جديداً على أنقاض النموذج الشعري العربي الأصيل الذي حطموا قداسته في النفوس، فحين حطم رواد التجديد الشعري أرفع نماذج الشعر داعين إلى الانعتاق من الأنموذج التقليدي الذي استمر طيلة مسيرة الأدب العربي، كانوا يأملون في ابتكار بديله النوعي الذي افترضوا أنه سيحتذي تقعيدات النقد الحديث، لكن الدعوة المغامرة للتجديد كانت «أكبر كثيراً من طاقتهم على التجديد»[66].

غني عن القول أن واقع النقد السعودي الحديث ليس في نهاية المطاف سوى امتداد لواقع الثقافة في الأقطار العربية الأخرى العربية بشكل عام، وهو قد عمل جاهداً ليخرج من أزمة «المنتجع الفسيح» فوقع في أزمة «العقل السليب» الواقع تحت سلطة نقدية جعلت الناقد يؤطر النصوص ويخضعها لمعيار مستعار شكل عبئاً على المبدعين. وكان من الطبيعي – والأمر كذلك – أن يتلفت الناقد السعودي من حوله باحثاً عن ابداع مناسب ليقتات عليه النقد المؤصل نظرياً ، فيكتشف أن الأنماط المفترضة لا تتسق مع النماذج المطروحة ، فيتصور عجزها عن «إمداده بمادة عمله الأولية»[67]، ويظن أنها لا ترقى إلي مستويات النظريات النقدية المستوردة، بينما هي في حقيقة الأمر تستعصي على التطبيق نظراً للإعتماد على جاهزية المعطى النقدي الغربي القادم بحمولات ايدلوجية تكونت نتيجة لتراكمات تاريخية وثقافية في المجتمع الذي انبثقت منه.

وعندما حاول الأدباء السعوديون خلق نماذج تتمثل الفكر المستورد جاءت نماذجهم مستهجنة مستغربة في بيئة مخالفة، فهم قد تقمصوا معطيات الأدب الحديث «واندمجوا فيه حتى كادوا ينسون أدبهم القديم، حتى أنهم لم يكتبوا عن كثير من مظاهر طبيعة بلادهم وآثار بلادهم، فكأنهم لم يتأثروا بوسط الصحراء والجبال والخيام والبداوة... هذه قصائد العواد وشحاتة وغيرهما لن تجد فيها شيئاً يدلك على أنها قيلت في هذه البيئة، بل إنها لتدل على الروح العام للنهضة الحديثة في العصر الحديث لرجال المدرسة الحديثة»[68]. واصطدمت محاولاتهم لتطبيق الفكر

الغربي على المنتج المحلي بالعقبات والسدود، مما أورث في أنفسهم شعوراً قوياً بالإحباط، فهم «لا يستطيعون الإيغال والتعمق فيما يعالجون من مشاكل الحياة وأغراضها ومقاصدها... (لأن) المجال كان أضيق من سم الخياط أمام كل مفكر ومقدر»(69). إن الأدباء «يعوزهم الصراحة والجرأة»، وتحركهم في هذا الحيز المحدود يجعلهم كالرجل «الغريب الحائر الذي يتجول في الطرقات فلا يجد منفذاً ولا ملجأ..»(70)، وعليه «لابد أن يكون الجو مهيأ خارج نفس الأديب لتلقي ما ينتجه، ولابد من الثقافة الواسعة الضخمة التي تمده بما يحتاج»(71). لكن «عوامل كثيرة تماسكت وتراصت فقامت حول أدبنا كالنطاق حصرته فلا يقوى معها على انطلاق»فبقي مكانه صامداً ومجالداً حتى أرهقته «تلك المجالدة لأنها لم تنظم أهدافه»(72). ويرجع عبدالكريم الجهيمان هذا الإرهاق والضعف في الأدب إلى عدم توفر الحرية «بمعناها الذي يفهمه المفكرون والعقلاء «لا الحرية الغوغائية، فقط في ظل هذه الحرية» سوف تتسع المجالات لرواد الحقيقة وتخرج إلى النور كفاءات كانت مغمورة وكنوز كانت مطمورة»(73).

تقول نازك الملائكة أن «من الطبيعي تماماً أن تظهر الأنماط أولاً، ثم تعقبها القواعد التي يقاس بها الفاسد منها وهذا لأن النمط خلق تندفع به طبيعة فنان تلهمه روح العصر، وأما القواعد فهي مجرد استقراء واع»(74). لكن الطرح النقدي الذي أورده النقاد السعوديين ظهر قبل الأنماط فلم يتسق بالضرورة مع طبيعة الفكر المحلي والواقع الاجتماعي الذي لم يبلغ من التقدم ما يتيح لهم تحقيق مثالياتهم وتطلعاتهم. وقد شعر النقاد المتذوقون، وهم

في المكان الأول شعراء منتجون، بأن قواهم معطلة وأن تفاعلهم ضعيف لأن البناء لم يعقب الهدم، فآليات النقد الغربي لم تتفق مع عناصر النص العربي. إن عدم انسجام المنتَج مع النمط المتوقع ولد المزاج الانطوائي عند الكثيرين من الرعيل الأول الذين عاشوا في قلق واضطراب ووحدة وذلك «لعدم قدرتهم على تحقيق مآربهم»[75]، ثم «نفضوا أيديهم من الأدب واستروحوا الراحة في البعد عنه..»[76].

الهوامـش

(1) مجلة المنهل، الجزء السادس، (العدد 1 محرم 1365).

(2) المنهل، ج 6، ص 263.

(3) المنهل، ج 6، أحمد عبد الجبار: ص 13.

(4) المنهل، ج 6، محمد عمر توفيق: ص 86.

(5) المنهل ، ج 6، عبد الله الغاطي: ص 136.

(6) المنهل ، ج 6، حسين سرحان : ص 13-14.

(7) المنهل ، ج 6، عبد الغفور عطار: ص 364.

(8) المنهل ، ج 6، حسين سرحان: ص 13-14.

(9) المنهل، ج 6، محمد عمر عرب: ص 260.

(10) أدب الحجاز: (1344/1923)، المقدمة، ص 5، 6.

(11) «غاية الأدب عندنا»، نشرت في صوت الحجاز 1355، 1937، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، المجلد الثامن، دار المفردات، الرياض، 2001، ص149-151.

(12) «نظرات في المؤلفات الحجازية»، نشرت في صوت الحجاز 1356/ 1937، في الموسوعة، ص 121.

(13) المنهل ، ج 6، أمين مدني: 178.

(14) المنهل ، ج 6، عبد الله عبدالجبار: 221.

(15) المنهل ، ج 6، أحمد السباعي: 322.

(16) عبدالقدوس الانصاري: «من أدب المران إلى أدب التثقيف»، ج 6، العدد 8، افتتاحية المنهل يوليو 1946.

(17) مقدمة لكتاب شعراء الحجاز في العصر الحديث، عبد السلام الساسي، نادي الطائف الأدبي، ط 2، 1402، ص 14.

(18) نشرت في الأضواء، الموسوعة، ص 129.

(19) محمد عمر توفيق، المنهل، ج 6، ص 84.

(20) «حول تيسير الكتابة العربية»، محمد طاهر كردي ، المنهل، ج 6، ص 178.

(21) العطار، المنهل، ج 6، ص. 364.

(22) العطار، ج 6، المنهل، ص 365.

(23) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، د. بكري شيخ أمين دار العلم للملايين، لبنان، ط 2، 1994. ص 383-384.

(24) المنهل، ج 6، ص 170-171.

(25) المنهل، ج 6، محمد عمر عرب، ص 261.

(26) عبدالله عبد الجبار، التيارات الأدبية في قلب الجزيرة العربية، معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية بمصر 1959، (الكلمة الأخيرة).

(27) المنهل، ج 6، ص 84.

(28) المنهل، ج 6، ص 261.

(29) موسوعة، ص 82.

(30) المنهل، ج 6، ص 368.

(31) أدباء سعوديون، الدكتور مصطفى إبراهيم حسين، (3 من سلسلة دراسات أدبية) دار الرفاعي، الرياض، 1994، ص 8.

(32) المنهل، ج 6، محمد عمر توفيق، ص 86.

(33) المنهل، ج 6، عبد الغفور عطار، ص 366.

(34) التيارات، ص 175.

(35) أدباء سعوديون ، ص 55.

(36) المنهل، ج 6، عبدالله فدا، ص 221.

(37) المنهل، ج 6، ص 13.

(38) المنهل، ج 6، عبد الله الغاطي، ص 137.

(39) المنهل، ج 6، ص 13-14.

(40) المنهل، ج 6، ص 363.

(41) عزيز ضياء، حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف، 47-48.

(42) حمزة شحاتة، الرجولة عماد الخلق الفاضل، الكتاب العربي السعودي، ط 1، 1981، ص 32.

(43) محمد حسن عواد: أعمال العواد الكاملة، مج الأول والثاني، 1401/ 61981، ص 230.

(44) أدباء سعوديون، ص 8.

(45) المنهل، ج 6، ص 170.

(46) أعمال العواد: ص 31.

(47) أعمال العواد، ص 36.

(48) المنهل، ج 6، عبدالله عبد الجبار، 223.

(49) أدباء سعوديون، ص 46.

(50) أحمد قنديل، في الجبل الذي صار سهلاً ، أدباء، ص 55.

(51) الموجز في تاريخ الأدب العربي السعودي، عمر الطيب الساسي، مكتبة دار جدة، بيروت، 61995، ص 239.

(52) خواطر، ص 50-55.

(53) سيد قطب، المنهل العدد 9، 407.

(54) الدكتور محمد زغلول سلام، النقد العربي الحديث: أصوله قضاياه مناهجه، مكتبة الأنجلو المصرية، مطابع المعرفة، 61964، ص 132.

(55) أعمال العواد: 46-47.

(56) الأنصاري: مقالة بعنوان: «تأمّلة جوفاء ونقد متهافت حول نقد صاحب التأملات لقصة مرهم التناسي»، صوت الحجاز، العدد 88.

(57) إبراهيم هاشم الفلالي، المرصاد، المطبعة المنيرية بالأزهر، ط 2، 1956، ص.63.

(58) التيارات، ص 173.

(59) المنهل، ج 6، ص 367.

(60) شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف مصر، والأدب العربي المعاصر في مصر عن الدار نفسها ط 7 (د. ت.) ص 141.

(61) أدباء سعوديون ، ص 398.

(62) أدباء، ص 296-297.

(63) أدباء ، ص 260.

(64) نذير العظمة، «التغريب والتأصيل في الشعر العربي الحديث»، ص 234، في المنهل، المجلد 57، العدد السنوي الخاص 1416/ 1996.

(65) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية د بكري شيخ أمين دار العلم للملايين، لبنان، ط 2، 1994، ص 404.

(66) تيارات، ص 246.

(67) المنهل، ج 6، سيد قطب، ص 405.

(68) محمد حسين زيدان، الموسوعة، ص 169.

(69) موسوعة، ص 73.

(70) المنهل، ج 6، على حافظ، ص 362.

(71) الموسوعة، ص 83.

(72) المنهل، ج 6، طاهر زمخشري، ص 362.

(73) الموسوعة، ص 129.

(74) نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، 1971، ص 2.

(75) التيارات الأدبية، ص 264.

(76) المرصاد، ص 5-79.

حركة الحداثة والكتلة التاريخية

سعيد مصلح السريحي



تمكنت ثلة من الشباب الذين عرفوا بالحداثيين من أن يشكلوا في السنوات الأولى من ثمانينيات القرن الميلادي الماضي ما يمكن تسميته بالكتلة التاريخية التي تمكنت رغم ما تمت مواجهتها به رفض وما تعرضت له من تشويه من أن تترك أثراً مكنها من أن تحقق ما كانت تتوخاه من تغيير في مسيرة الأدب في المملكة لمس مختلف فنونه وحقق له نقلة نوعية جسرت المسافة التي كانت تفصل بينه وبين ما كانت تقدمه العواصم الثقافية العربية سواء في القاهرة أو بيروت أو بغداد.

ولم يكن لتلك الثلة من الشباب أن تشكل كتلة تاريخية وتتمكن من تحقيق ذلك الأثر لولا تضافر جملة من العوامل والمؤثرات التي اتسمت بها الحياة العامة في تلك الفترة، وهي العوامل التي يمكن لها أن تفسر لنا الصعود المفاجئ والحضور الطاغي لتلك الثلة من الشباب على المستويين المحلي والعربي وتحقيقها ما تم وصفها به من هيمنة على كثير من المنابر الثقافية آنذاك.

كانت البلاد قد خرجت للتو من حادثة جهيمان التي مثلت غاية ما يمكن أن ينتهي إليه الفكر المنكفئ على نفسه الرافض لعمليات التحديث في كافة مجالات الحياة، وكانت البلاد تتشوف إلى فكر مغاير ومختلف يخرجها مما كانت قد انتهت إليه من نمطية تفكير

إن انعتق من الفكر الذي سعى إلى نشره جهيمان وجماعاته لم ينعتق من تأثير فكر ما أطلق عليه الصحوة الإسلامية التي كان جل ما كانت تترامى إليه إنما هو تحويل البلاد إلى خندق يتمترس فيه شعب يتوجس ريبة من بقية الشعوب، ولذلك بدا الفكر الذي لم يكن صعبا تبينه خلف كل ما كانت الحداثة تقدمه من إبداع وتنظير فكرا مناقضا ومختلفا لما كان سائدا ومألوفا وقادرا، رغم ما كان يؤخذ عليه من غموض، أن يلقى تجاوبا ويترك أثرا يزعز ما كان الفكر المألوف يسعى إلى تكريسه وبثه في المجتمع.

وعلى صعيد آخر فإن بروز تيار الحداثة الذي أوشك أن يكون متزامنا مع بدء ظهور نتائج الطفرة الاقتصادية حقق بعدين هامين على الصعيدين الاجتماعي والثقافي تمثل أولهما فيما يمكن أن تستند إليه الحداثة من استثمار للعلاقة بالآخر وخروج من ضيق المحلية وانفتاح على الصعيدين العربي والدولي وهو الأمر الذي لم يكن للطفرة الاقتصادية أن تتحقق لولا الاستناد إليه من حيث استعانتها بالخبراء والقوى العاملة من شتى بقاع الأرض ولولا استلهامها لما حقق للأمم من حولها من تقدم وتنمية في كافة جوانب الحياة، وتمثل الأمر الآخر فيما شكلته الحداثة من اشباع للجانب القيمي والمعنوي الذي كانت تفتقر إليه الطفرة الاقتصادية وشكل مكمن خلل فيها وموضع للريبة من نتائجها، كانت الحداثة طفرة أخرى موازية للطفرة الاقتصادية وكان رأسمالها الذي تقايض به يتمثل في جملة من المفاهيم الجديدة التي تدعو إلى فهم مغاير للغة والأدب وتتجاوز ذلك إلى الوعي المختلف بالحياة نفسها في مختلف جوانبها.

وإذا ما تجاوزنا تلك العوامل الخارجية التي مكنت لتيار الحداثة من أن يشكل كتلة تاريخية فإن بإمكاننا أن نجد في التيار نفسه العوامل التي حققت له ذلك، فقد مثل الشباب المنتمون للحداثة شريحة كبيرة تتوزع على مختلف مناطق المملكة يوحد بينها تطلع مشترك لما يمكن أن يكون تغييراً يتسع عند بعضهم ليكون تغييراً شاملاً لمختلف نواحي الحياة ومجالات الفكر، ويضيق عند بعضهم الآخر ليقتصر على ما يمكن أن يكون تغييراً في الأدب وفنونه المختلفة وآليات درسه والتعامل معه، وقد عزز من قوة تلك الكتلة التاريخية أن ما كان بينها من تنسيق وتعاون وأهداف مشتركة لم يحل بين أن يكون بينها اختلاف كبير في الانتماءات الفلسفية وفي تصور طبيعة الأدب والوظيفة المتوخى منه أن ينهض به، ولم يكن من الصعب على من يستعيد الأطر النظرية لحركة الحداثة آنذاك أن يمايز بين اتجاهين يتمثل أحدهم فيما شاعت تسميته بالحداثة ويتمثل الآخر في الاتجاه الواقعي الذي لم يكن المنتمون إليه يخفون ارتيابهم من الحداثة ومما يمكن أن تفضي إليه من تزييف للوعي وإفراغ للأدب من قيم النضال والتعبير عن صراع الطبقات، وعلى الرغم من هذا الخلاف والاختلاف ظل الجانب الإبداعي في الحداثة موحداً بين الطرفين وظلت خلخلة الوعي السائد والمكرس قيمة مشتركة بينهما، وقد ساعد هذا الاختلاف داخل الوحدة تلك الكتلة التاريخية المتمثلة في موجة الحداثة على أن تمارس نقداً مستمراً للذات مكنها من تطوير أدواتها وأداءها كذلك، غير أن الأهم من ذلك أن الاختلاف الكامن داخلها منحها تعددية وسعت دائرة المنتمين إليها فوحدت أهدافها المختلفون

وقربت المسافات بينهم وطرحت أنموذجاً يؤكد على أن الأهداف المشتركة يمكن التوصل إليها بطرق مختلفة وأن حيوية أي اتجاه إنما تتمثل في مقدرته على استيعاب اختلافات وخلافات المنتمين إليه، ولم يكن لتيار الحداثة أن يشكل منعطفا في تاريخ الأدب لدينا لولا ذلك كله.

ولم يكن لهذه الكتلة التاريخية التي مثلها تيار الحداثة أن تتمكن من تحقيق ما تركته من أثر لولا ضرب من حالة الاغتراب التي منحت الشباب المنتمين لهذا التيار حساسية خاصة رسمت ووسمت معالم رؤيتهم للعالم والحياة من حولهم، ووحدت بينهم على اختلاف مواقعهم من خارطة الوطن وتصوراتهم لآفاق التغيير ووده وسبل تحقيقه، كما مكنت لهم من أن يجدوا صدى لدى شرائح واسعة من المواطنين الذين يشاركونهم حالة الاغتراب وإن لم يكونوا قادرين على تمييزها والتعبير عنها، كان الشباب الذين نهضوا بتيار الحداثة ينتمون إلى أوساط اجتماعية سقطت بين كرسيين تترنح بين بداوة تموت وحضارة لم تولد بعد، خارجين من قرى ضاقت بهم وضاقوا بها ولم يمتلكوا مفاتيح المدن الكبرى ليدخلوها دخول الفاتحين، عاشوا على هامش المدينة وهامش البادية، يبكون قرى لم تعد تعرفهم وينقمون على مدن لا تريد لهم أن يعرفوها، كان المجتمع يحيا حقبة تاريخية من التحول زادت من حدتها وتسارعها الطفرة التي أحدثت شرخا عميقا في الهوية حين مست كافة جوانب الحياة وغيرت كثيرا من القيم والمفاهيم، كان المجتمع يحيا حقبة تشهد انزلاقا لمفهوم الهوية التي غدت مفهوما رجراجاً بعد أن ظلت قرونا قارة عصية على التغيير، ولم تكن الحداثة في هذا السياق

تخرج عن كونها امتداداً للتغيير واستلهاما للتغيير الذي كان يشهده المجتمه في كل ما يحيط به، لم تكن سوى دعوة للاعتراف بهذا التغيير ووضعه في مساره الصحيح من حيث أنه تغيير ينبغي أن يشمل البنى الفكرية والثقافية في المجتمع ويتجاوز بمفهوم الطفرة حدودها المادية التي كادت أن تكون محاصرة فيها.

حالة الاغتراب هذه جعلت من شريحة الشباب المنتمين لتيار الحداثة شريحة ممثلة للمجتمع الذي ينتمون إليه، وإذا كان ذلك قد هيأ للحداثة نصيبا غير قليل من القبول من قبل شرائح مختلفة في المجتمع إلا أنه أدى في الوقت نفسه إلى أن تواجه من قبل شرائح وفئات أخرى في المجتمع بضراوة شديدة إذ وجد فيها الناقمون على ما كانت البلاد تشهده من تغيير الخصم الذي يمكن أن تنقم منه وتعبر من خلال الخصومة معه عن موقفها مما كان يجري حولها، خاصة أنها وجدت فيه الخصم الذي يجاهر بذلك التغيير الذي كان يلمس جوانب الحياة جميعها بصمت.

ومما مكن للحداثة آنذاك أن تتحول إلى حركة وأن تكون تلك الكتلة التاريخية القادرة على التغيير والتأثير أنها جاءت في هيئة حركة متكاملة الجوانب يعزز فيها الجانب التنظيري المتمثل في النظريات النقدية الجانب الإبداعي المتمثل في الشعر والقصة القصيرة وبعض التجارب المسرحية، وكان الجانبان التنظيري والإبداعي يتحركان في هيئة ضفيرة متداخلة تبلغ غاية تداخلها فيما تم الأخذ به آنذاك من قبل الأندية الأدبية وجمعيات الثقافة والفنون من استضافة ناقد إلى جانب من تتم استضافتهم من الشعراء أو كتاب القصة القصيرة ينهض بتقريب المسافة بين

جمهور المتلقين وما استمعوا إليه من قصائد أو قصص قصيرة أو يكشف عن جوانب وملامح الرؤية الكامنة خلف تلك النصوص، كما بلغت تلك الضفيرة غايتها فيما جرت عليه عادة الملحقات الثقافية للصحف آنذاك من إخضاع ما يتم نشره فيها للقراءة النقدية التي تصاحب تلك النصوص أو تنشر في عدد لاحق لها في تلك الملحقات.

وإذا كان تيار الحداثة قد تشكل من ثلة من الشعراء وكتاب القصة القصيرة والنقاد فإن فئة رابعة شكلت عصباً أساسياً في هذا التيار حققت له ما يتوخاه أي تيار ثقافي من الانتشار والذيوع وهي فئة الإعلاميين من العاملين في حقل الصحافة، وإذا كان بعض أولئك الإعلاميين ممن ينتمون لتيار الحداثة إبداعاً وتنظيراً فإن آخرين منهم وجدوا في تيار الحداثة ما يمكن أن يراهنوا عليه من انجاح للملحقات الثقافية التي تصدر عن الصحف التي يديرونها أو يتولون الإشراف على ملحقاتها الثقافية إضتفة إلى ما لمسوه في الحداثة من انفتاح على العالم يتجانس مع الانفتاح العام الذي تشهده البلاد آنذاك ويتوافق مع غايات التطوير والتغيير التي تشهدها كافة جوانب التنمية.

وإذا كان تيار الحداثة في المملكة قد شكل امتداداً لما شهدته عواصم عربية من بروز لهذا التيار فيما كانت تنشره من قصائد وقصص قصيرة ودراسات نقدية، وهو الأمر الذي وثق علاقات المنتمين لتيار الحداثة في المملكة مع المنتمين لنفس التيار في مختلف العواصم العربية وحقق لهم حضورا ملحوظا في المناسبات الثقافية التي كانت تشهدها تلك العواصم العربية، فإن تيار الحداثة في المملكة ترجم هذا التواصل مع العالم العربي بصورة أكثر وضوحا

حين كان نقاد ودارسين ومبدعون عرب مقيمون في المملكة من اساتذة الجامعات والعاملين في حقل الإعلام يشاركون مشاركة فاعلة وداعمة في صياغة المشروع الحداثي من خلال حضورهم الإبداعي والتنظيري سواء في النشاطات المنبرية التي كانت تشهدها الأندية الأدبية وجمعيات الثقافة والفنون أ الكتابة في الملحقات الثقافية للصحف.

كانت الحداثة آنذاك تياراً ثقافياً عابراً للحدود يستلهم المنجز العربي والعالمي ويجد جذوره لدى الآباء المؤسسين للحداثة العربية ويستشعر انتماءه لحركة التغيير التي كانت تمر بها المملكة آنذاك غير أنه كان يستشعر غير قليل الافتقار إلى مظلة تمنحه الطمأنينة وقد بدا محقا في استشعاره لذلك القلق حين تراجعت الملحقات الثقافية عن دعمه وتخوفت الأندية الأدبية من استضافة الممثلين له عندما توالت الضربات عليه وأسفر المناوئون له عن وجوههم يدعمهم تيار ديني متشدد ظل متوارياً في في السنوات التي تلت القضاء على جهيمان ثم ما لبث أن ظهر للعلن في النصف الثاني من ثمانينات القرن الميلادي المنصرم.

الحداثة النقدية في المملكة العربية السعودية
بين الأصالة والكونية

محمد بن إبراهيم القاضي



قد يختلف الباحثون كثيراً أو قليلاً في حدّ الحداثة وضبط إحداثيّاتها الزمانية والمكانية، ولكنّهم يجمعون على أنها نمط حضاري مخصوص ظهر في البلدان الأوروبية بين نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. ويعرف بمناوأته للتقليد أي لسائر الثقافات القديمة أو التقليدية. ويعرّف محمد سبيلا الحداثة تعريفا عاما بقوله: الحداثة هي ظهور ملامح المجتمع الحديث المتميز بدرجة معينة من التقنية والعقلانية والتعدد والتفتح. والحداثة كونياً هي ظهور المجتمع البورجوازي الغربي الحديث في إطار ما يسمّى بالنهضة الغربية أو الأوروبية، هذه النهضة التي جعلت المجتمعات المتطورة صناعياً تحقق مستوىً عالياً من التطور مكّنها ودفعها إلى غزو وترويض [كذا] المجتمعات الأخرى، مما أدّى إلى ما يسمى بصدمة الحداثة وخاصة بالنسبة إلى المجتمعات التي تلقت نتائج الحداثة من دون أن تكون مهدها أو مخاضها المباشر»[1]. فالحداثة نتاج فكري ومادّي للحضارة الغربية تلقيناه فيما تلقينا من مظاهر التجديد دون أن نتمثل خصائصه وملابساته.

أما من جهة المفهوم التداولي فللحداثة إجمالاً وجهان متقابلان: أحدهما إيجابي يتجلى في الأدبيات التي تربط الحداثة

بالعقلانية والتطور والتجديد، وثانيهما سلبي تعبّر عنه الكتابات التي ينزع أصحابها إلى تهجين الحداثة وجعلها مرادفة للكفر واللاأخلاقية والتنكر للتراث.

وقد رأينا في هذه الورقة أن نسائل المتن النقدي السعودي عن طرائق تفاعله مع الحداثة النقدية وأساليب تعاطيه معها، في عمل لا نسعى من خلاله إلى أن نترسم ملامح المسار التاريخي الذي قطعه النقد الأدبي في السعودية، فهذا عمل مؤرخ تصدى له عدد من الباحثين فأوفوه بعضا من حقه، وإنما غايتنا أن نحلل الخطاب النقدي الدائر على موضوع الحداثة، لتبين الاستراتيجيات الخطابية والأساليب الحجاجية التي عمد إليها هذا الناقد أو ذاك تحصينا لموقفه ورداً لسهام مناوئيه المعروفين أو المتوقعين.

قد يبدو موضوع الحداثة النقدية أمراً تجاوزه الزمن بعض التجاوز خصوصاً بعد ذلك السِّفْر الذي صنفه عبدالله الغذامي بعنوان «حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية». وقد وسم آخر فصوله بـ «نهاية الحداثة»، وأكد فيه أن حديثاً تردد عن إعلان نهاية الحداثة في السعودية، وجاءت القولة «من طرفين متناقضين، أحدهما حداثي والطرف الآخر تقليدي معارض»[2]. والغذامي ينكر أن تكون الحركة الحداثية قد قضت نحبها، وإن كان يرى أنها فقدت الكثير من ألقها في التسعينيات. يقول: «لا شك أن أشخاصاً خسروا مواقعهم المتقدمة إعلاميا وتراجع شعراء وانطفأ آخرون وخبت أصوات كانت متوهجة، لكن كل هذا هو خفوت لأشخاص وليس انتهاء لقضية معرفية واجتماعية».

«إن الذي انتهى فعلياً هو الصراع العلني المركز ضد الحداثة كمصطلح وكميدان وحيد للصراع والنقاش، ثم إن الذي انتهى

فعليا أيضا هو بعض الأسماء التي كانت متوهجة في الثمانينات وتراجعت بعد ذلك وانطفأت.

«غير أن الحداثة ظلت تتفاعل بطرق وأساليب تنوعت وتعددت على صور كثيرة»(3).

ولئن خبت جذوة الصراع الدائر على الحداثة في الظاهر فإن ما بقي منها هو قتام الميدان، وهذا القتام هو الجدير بالدرس اليوم في رأينا، لأن المهم ليس «حساب الخسائر»(4) بعبارة الغذامي ولا حساب الأرباح، وإنما هو تلقط قراضة الذهب التي انجلت عنها ساحة المعركة، إذ هي النسغ الذي يمكن أن يساعد في بناء المستقبل سواء في موضوع النقد الأدبي تحديدا أو في مجال الرهانات الثقافية الكبرى التي تسهم في رسم الهوية الثقافية بإجمال.

وقد رأيت أن أتناول هذه المسألة على نحو سريع مجتزَئ معتمدا ثلاثة مؤلفات يمثل كل منها وجهة نظر وموقفا من قضية التحديث النقدي في المملكة العربية السعودية، هي:

عبدالله محمد الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف (الطبعة الأولى، 1999).

محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (الطبعة الأولى، 2008).

حمد بن ناصر الدخيل: في خصوصية الأدب ومنهجه (الطبعة الأولى، 2008).

والجامع بين هذه المؤلفات صدورها عن نقاد سعوديين ثلاثة في طور مفصلي هو فتور مرحلة التحديث النقدي في المملكة واشتداد عود التيار الضديد، كما أن هذه المصنفات الثلاثة تجعل من الشعر، وهو ديوان العرب، محورا أساسيّا للبحث.

1. الغذامي ولعبة الحرب:

يقوم كتاب الغذامي على قسمين متكافئين هما «التأنيث» و«القارئ المختلف». وسعياً منا إلى التركيز رأينا أن نقتصر على القسم الأول، ومنه على الفصل الموسوم بتأنيث القصيدة. ولا شك في أن الغذامي كان مدركا لأهمية هذا الفصل فجعله أول فصول القسم الأول، وزاد فجعله نصف عنوان الكتاب كله.

يبسط الغذامي في مقدمة كتابه خارطة، ويسعى إلى تحديد موقعه منها. فهو يقر بأن الثقافة أنساق متصارعة، وأن المتن الذي تقوم عليه الثقافة العربية هو متن فحولي. ولكنه إذ يستعير صورة القلعة لوصف هذا البناء، وهي استعارة تنم عن إقرار ضمني بقوة تلك الثقافة وقدرتها على صدّ الهجمات، ينزّل عمله في سياق المشاغبة والحفر عساه يفلح في هزّ أركان تلك القلعة الصامدة، يقول: «إذا كانت الثقافة جسداً مركباً من الأنساق فلابدّ لهذه الأنساق أن تتصارع، والحسّ الفحولي في الثقافة الذي هو (المتن) الوجداني والعقلي لنا ولثقافتنا لابد أن يندرج من تحته مضمر ثقافي يسعى بحياء أو ربما بمخاتلة لكي يشاغب المتن ويهز بعض جدران القلعة، ومن هنا جاء حفرنا عن علامات لتأنيث الخطاب»[5]. والناظر في هذا المدخل لا يعييه أن يستشف وراء صورة المضمر الثقافي صورةَ الناقدِ نفسه. فالحياء والمخاتلة المنسوبان إلى ذلك المضمر المهمّش إنما هما على الحقيقة حياء الغذامي وهو يواجه تلك القلعة ومخاتلته وهو يحفر من تحتها ليهزّ جدرانها. ومن هنا يتجلى لنا تمزق الناقد بين انتمائه المعلن إلى تلك الثقافة وأنساقها الرمزية وسعيِه إلى كشف مستورها وهزّ بنائها.

يتوخى الغذامي في طرح مسألة تأنيث القصيدة خطة حجاجية قائمة على وجهين متناقضين أولهما إعلان الانتماء إلى مجموعة ثقافية واجتماعية محددة من خلال استخدام ضمير المتكلم الجمع، وثانيهما الإقرار بخفاء الحقيقة عن تلك المجموعة وتصدّي المتكلم المفرد لإخراج تلك الحقيقة إلى حيز الظهور والعلن. يقول: «لا أظننا قد تبينا المعنى العميق لكون الفتح الشعري الحديث قد تم على يد امرأة. [...] هذه مسألة معروفة في تاريخها وتاريخ ما أعقبها من نقاشات ومجادلات ملأت صفحات ديوان العرب الحديث. [...] ولكن موضوعنا هنا هو في طرح الأسئلة حول هذه الحادثة الثقافية وارتباطها ارتباطاً مركزياً بنازك الملائكة. أقصد نازك المرأة الأنثى التي حطمت أهم رموز الفحولة وأبرز علامات الذكورة وهو عمود الشعر. هذا هو السؤال الذي لم نتنبّه إليه ولم نقف عنده ولم نطرحه على أنفسنا»[6].

والغذامي ينطلق هاهنا مما هو ظاهر مشترك ليدلف منه إلى ما هو خفي فردي يختص به هو ولكنه لا يرضى باحتكاره بل يحرص على أن يُطلِع قومَه عليه. وهو في هذا يؤكد الاستعارة الحربية للقلعة ويمضي قدماً في استراتيجيا الحرب الخفية التي لا تتوخى المواجهة وإنما تسعى إلى الحفر الخفي عن المضمر. ومن ثم فإنه يحشد ألفاظاً من معجم حربي واضح من قبيل «الفتح» و«العميق» و«الحادثة» و«حطمت العمود»، ولكنه يورد تلك المفردات محاطة بهالة من المخاتلة، فيحدثنا عن «الفتح الشعري» و«المعنى العميق» و«الحادثة الثقافية» و«تحطيم عمود الشعر».

وتتمدد استعارة المواجهة الحربية بين الثقافة الذكورية المتسلطة والمكون الأنثوي المشاكس الذي يريد أن يشق لنفسه طريقاً

داخل تلك الثقافة لإثبات وجوده ودكّ المسلمات التي تنفيه. فإذا نحن أمام خطة عسكرية يسميها الغذامي بـ «أدوات الفحولة في مقاومة تلك الآفة المؤنثة»(7). ويستعرض في هذا السياق خطط الجماعة الفحولية لإنكار ريادة نازك الملائكة للشعر الحر ودحض الحجج المستخدمة لإثباتها، فيذكر حيلة إنكار الريادة عنها ونسبتها إلى غيرها من الرجال، وحيلة إنكار الجدة عن قصيدتها بردها إلى شكل شعري قديم هو الموشح، وحيلة نفي أن تكون قصيدتها تغييرا فنيا وإنما هي مجرد تغيير عروضي سطحي. أما الحيلة الرابعة فيمهد لها الغذامي بقوله: «ثم يأتينا فحل آخر أحس أن الدفاعات الأولى كلها لم تكن كافية لحماية الفحولة والثقافة الذكورية»(8)، وتلك الحيلة هي الإقرار لنازك الملائكة بالشاعرية وإنكار أي أهمية لها في التنظير.

ولا يتردد الغذامي، لإفحام خصومه، في استخدام السخرية مصوراً ارتباكهم وعجزهم عن صد تلك الهجمة، وينتهي به الأمر إلى التصريح بالبنية الحربية لخطابه بعد أن كان يلوّح بها من بعيد ويذكر لوازم الحرب دون أن يسميها، يقول: «هذه دفاعات أربعة لا يعجزنا أن نلاحظ البنية العسكرية فيها، فهي تماثل الخطوط العسكرية من خط دفاع أول إلى ثان إلى رابع. وكل خط يكون أكثر تحصيناً وأقوى احتياطاً من سابقه. والفكر العسكري بوصفه أبلغ أنواع الفحولة وأشدها ذكورية هو ما يدير دائرة الحوار الذي هو علميّ في ظاهره ولكنه في جوهره ليس سوى خطاب فحولي استنهض ذاته وحكحك أدواته وأسنّة أقلامه لمكافحة هذه الأنثى المتجرئة على سلطان الفحولة وعمودها الراسخ»(9).

والملاحظ أن الغذامي بعد أن هيأ الأذهان لقبول هذه الاستعارة الحربية ينتهي بإقرارها بانيا كلامه على حجة مغالطية واضحة، لأن الخلفية الحربية هي وليدة ذهنه وخطابه وليست متأصلة في أذهان سابقيه وخطاباتهم. ولكنه فرض على مناوئيه تلك المواجهة حتى يصل بهم إلى الهزيمة التي يريدها لهم.

فإذا تم له ذلك تأخر ليدفع بنازك ومثيلاتها إلى الواجهة، ولكنه عمد هاهنا أيضاً إلى الاحتفاء بأسلوب المخاتلة، فجعل الشاعرة مناورة عن قصد أو عن غير قصد حين قصرت عملها على حقل الأدب ولم تسبغ عليه سمة الثورة أو التمرد على الأشكال الرمزية في الثقافة العربية برمتها. يقول: «هذا قناع ثقافي وقائي تستعمله المرأة لكي تعبر ذلك الطريق الطويل الشائك وسط إمبراطورية الفحولة. ويبدو أن نازك الملائكة قد تذرعت بذلك الوقاء لكي تتمكن من حماية مشروعها من غضبة فحولية مدمرة»[10].

وهذه الحيلة الحربية هي التي مكنت الشاعرة من أن تفتح في جبهة العدو ثغرة خلفية تفاجئه وتشل حركته. يقول: «فتحت [نازك] بذلك باباً عريضاً سيتسنى للقصيد الحديثة أن تدخل عبره وتشرع في التأنث بعد أن انعتقت من عمود الفحولة الصارم»[11].

بهذا تفلح الشاعرة في مباغتة العدو وتقتحم القلعة الحصينة. ولكن الحرب لم تضع بعدُ أوزارها. فقد وُلدت قصيدة التفعيلة وأصابت عمود الشعر رمزَ المجتمع الذكوري في مقتل. ولكن قوى المعارضة والصدّ مازالت فاعلة. لقد وُلدت القصيدة المؤنثة ولكن الثقافة الذكورية لم تمنحها اسماً، لا بل إنها أصرت على أن تطلق عليها اسما مذكراً. هنا يلجأ المؤلف إلى معين جديد للاستعارة هو

المعين الطبّي. فيصور القصيدة المؤنثة بنتا يُفرض عليها أن ترتدي زي الذكور وتُعامَل معاملة الذكور. يقول: «هذه كلها محاولات لتحويل الوليدة الأنثى إلى كائن مذكر [...] جاءت الكلمة المؤنثة... ولكنها ولدت ولادة قيصرية إكراهية... كرها على كره»(12). ولا يخفى أن هذه الاستعارة الجديدة تأتي للإشهاد على لا عقلانية المقلدين ونزوعهم إلى مجافاة قوانين الطبيعة.

أما الضربة القاضية فتأتي حين يكثف الغذامي من التناص القرآني منشئا ضربا من التوازي بين أنصار الثقافة الذكورية المنغلقة وأهل الاستكبار من الجاهليين. فهو يستخدم عبارة «يلتقط خيطاً واهياً من كلام الشاعر» ويصف اقتراح أحد النقاد بـ «الاستلهامي» ويقول: «سخر الله لها رجلاً يسميها». وينتهي به الأمر إلى التصريح بذلك التوازي بين أنصار الثقافة الفحولية وأسلافهم الجاهليين مستنداً إلى القرآن دون مواربة، يقول: «إنه يسميها ويعترف بوجودها، ولكنه يحتقرها ويكرهها كشأن الفحول الجاهليين الذين إذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسودّا وهو كظيم، كما ورد في الكتاب العزيز»(13).

بهذا تتضاءل حظوظ الشق المناوئ وتقل أسلحته، ولكنه إذ يزج بها أخيرا في المعركة يخرج منها كسيراً حسيراً: «الفحولة تجند نفسها أخيراً عبر محاولة يائسة وأخيرة حينما تصدى أحد النقاد وواجه الوليدة المؤنثة بآخر رصاصة في جعبة الثقافة المذكرة، [فـ]يدعو إلى تسمية مذكرة وعمودية [...ولكن] تلك كانت آخر المحاولات، ولكنها محاولة لم تفلح في تغيير مسار التاريخ ولم تَجِدْ لها نصيراً»(14).

بهذه الاستراتيجيا المعقدة يواجه عبدالله الغذامي ممثلي الثقافة الفحولية بسلاح جديد هو النقد الثقافي الذي استمده من الغرب لكنه وظفه لتحريك السواكن. وكأنه يثأر به لنفسه ولأنصار التحديث النقدي من سطوة التقليديين. إنه يقاتلهم ولكن من وراء ستار، ويسلبهم أحد أقوى أسلحتهم وهو القرآن الكريم فيهزأ منهم ويصور هزيمتهم وزوال شوكتهم.

2. محمد الصفراني ولعبة المرايا:

منذ العنوان يعمد الصفراني إلى الازدواجية. فإذا كانت صفحة الغلاف الخارجي لا تضم إلا عنواناً واحداً هو «**التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** (1950-2004م)»، فإن صفحة الغلاف الداخلية تردف العنوان الرئيس بعنوان فرعي هو «**بحث في سمات الأداء الشفهي» علم تجويد الشعر**»». بين العنوانين فرق واضح في المرجعية. فالعنوان الرئيس يحيل على رؤية حداثية مدارها على التشكيل البصري للخطاب الشعري، وهو مبحث جديد يذكر محمد الماكري أنه يمت بصلة إلى فروع معرفية ثلاثة هي نظرية الأشكال (الجشطالت) الألمانية والبلاغة البصرية والسيميائية(15). وتحيل هذه المباحث المستحدثة على عدد من النقاد الغربيين من قبيل بيرس ولوتمان وقاسباروف وبارت وميشونيك ودريدا وغيرهم. أما العنوان الفرعي فيحيلنا على الثقافة العربية الإسلامية ممثلة في علم التجويد وهو من أهم علوم القرآن. وإن كان المؤلف يضيف التجويد إلى الشعر فيقول «تجويد الشعر» بدل «إنشاد الشعر».

ويعلن المؤلف في المقدمة عن مشروعه القاضي بنقل مفاهيم علم تجويد القرآن إلى مجال نقد الشعر، فيقول: «هذا الكتاب

خطوة أولى باتجاه تأسيس نظرية سمات الأداء الشفهي المنطلقة من علم تجويد القرآن الكريم من خلال تأسيس رؤية نظرية وجهاز مفاهيم متكامل يمكن من خلاله قراءة التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. وقد ظل علم تجويد القرآن الكريم منذ نشأته في القرن الرابع الهجري إلى هذه الأيام يقدم مفاهيم قرائية تختص بقراءة/تلاوة القرآن الكريم ولم تتم أي محاولة – في حدود علمي – للمحاقلة بين علم تجويد القرآن والنقد الأدبي بسحب مفاهيم علم تجويد القرآن الكريم إلى حقل النقد الأدبي لقراءة التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث بصفته خطاب [كذا] يُقرأ ويُلقى»(16).

بين المدنس والمقدس أو بين الدنيوي والديني ينوس هذا العمل. وهو يجمع على هذا النحو بين مجالات لم يسبق لأحد أن سعى إلى الجمع بينها، ناهيك أن مدونة البحث لا تقتصر على الشعر الحر وإنما تتجاوزه إلى قصيدة النثر من خلال نصوص أدونيس وسعاد الصباح وقاسم حداد وضياء العزاوي وغيرهم. وقد عاد الباحث إلى صنفين من المراجع: قديمة شأن «إعجاز القرآن» للباقلاني و«دلائل الإعجاز» للجرجاني و«الفتوحات المكية» لابن عربي و«البرهان في علوم القرآن» لابن وهب، وحديثة شأن «حياة الصورة وموتها» لريجيس دوبري و«فن المونتاج السينمائي» لكاريل رايس و«مشكلة المكان الفني» ليوري لوتمان.

وهو في هذا لا ينشئ مواجهة حربية بين الحقلين وإنما يمسك كلاعب الدمى المتحركة بمجموعة من المرايا ليشهد صورة هذه في تلك وانعكاس هذه على تلك. ومعنى هذا أن الصفراني لا يحاول أن

يلوي عنق الشعر بعلم التجويد ولا أن يخرج علم التجويد عن سياقه بإخضاعه لملابسات الشعر الحديث.

ينطلق الباحث من قلة المفاهيم النظرية والإجرائية التي يمكن الإفادة منها في فهم آليات اشتغال النص الشعري الحديث، فيقول: «يعاني موضوع التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ندرة وفقرا في المفاهيم النقدية الإجرائية نظراً لقلة الدراسات السابقة من ناحية ولعدم شموليتها من ناحية أخرى، ولذا فإن دراسة التشكيل البصري تتطلب منا مواجهة التشكيلات البصرية وجها لوجه من أجل اكتشاف القوانين العامة التي تتمظهر من خلالها، والأنماط الرئيسة لتجلياتها»(17).

ويقوده هذا التساؤل إلى بدايات الشعر العربي حين كان يتناقل شفويا قبل أن يقيَّد بالخط. وفي ذلك الطور كان الشعر يختص بسمات الأداء الشفهي التي تتصل بتداوله الشفوي أساساً، وهذا ما يدفع الصفراني إلى علم التجويد، يقول: «إن دراستنا التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث تنطلق من إطار نظري هو إطار سمات الأداء الشفهي. ولتوضيح فلسفة هذا الإطار لابد من الرجوع إلى بدايات الشعر العربي عموماً. فقد بدأ إبداع وتداول [كذا] الشعر العربي منذ نشأته الأولى شفوياً، وفي هذه الحقبة الطويلة من الإبداع والتداول الشفهي ترسخت في القصيدة علامات غير لغوية هي ما اصطلحنا على تسميته «سمات الأداء الشفهي» التي يشابه اشتغالُها في كتابة النص الشعري اشتغالَ علم التجويد في تلاوة القرآن الكريم»(18).

من بنية التقابل التي لمحنا طرفاً منها في خطاب الغذامي نجد أنفسنا مع الصفراني في سياق بنية التماثل التي تقرّب بين

المتباعدات وترصد وجوه التشابه بينها حتى تفيد من آليات القدامى في معرفة خصائص الإبداع الراهن. وليس الأمر بهذه البداهة، إذ المقابلة بين التجربتين القديمة والجديدة هي ما قد يتبادر إلى الذهن، لأننا ننتقل من نص قديم متمحض للمشافهة إلى نص حديث متمحض للكتابة، وهو ما يسوّغ البحث في تشكيله البصري. ولكن الباحث يرى أن النص الشعري الحديث افتقد المشافهة فعوضها بالصورة التي استعان فيها بسمات الأداء الشفوي التي تماثل ما كان علم التجويد قننه في مجال تلاوة القرآن.

إن ما يلفت نظرنا في هذا البحث أنه، رغم تلك الإشارات إلى علم التجويد، لم يقم على مراوحة بين القديم والجديد ولا على محاولة مبتسرة لإحياء التراث الديني، وإنما قام على تواز مبدئي بين سمات الأداء الشفهي في الشعر الحديث ومفاهيم علم التجويد. والمؤلف لا ينقل المفاهيم نقلا وإنما يحاول أن يفيد منها لإنشاء مفاهيم جديدة تكون أكثر ملاءمة للظاهرة المدروسة.

إن الصفراني يرى أن الشعر الحديث كسر عمود الشعر العربي، ويعتقد أن ظاهرة التشكيل البصري إنما هي إحدى النتائج المترتبة على ذلك الشرخ، وهو يعتبر: «أن كسر عمود الشعر العربي التقليدي هو السبب الرئيس في ظهور التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. وأن التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث يهدف إلى سدّ الفجوة التي أحدثها ضعف الصلة بين المبدع والمتلقي نظراً لغياب الوظيفة الإلقائية التي كانت تُبرز القيم الجمالية وسمات الأداء الشفهي للملقي»(19). وهنا يلتقي الصفراني مع الغذامي في القول بأن الشعر الحديث خرق للشعرية القديمة. ولكن الصفراني

لا يركز على وجوه التعارض، بل يرصد علامات التحديث الشعري ويحاول أن يوجد قوانين ناظمة له وميسرة لمقروئيته اعتمادا على قرائن نصية وعلامات طباعية وإخراجية. في حين يجنح الغذامي إلى إدراج التحديث الشعري في إطار معركة موهومة بين المركز والهامش.

ومن نتائج هذا التحول من لعبة الحرب إلى لعبة المرايا أن الصفراني لا يقول بالقطيعة بين الشعريتين الماضية والحاضرة، وإنما يتخذ من الماضي منطلقا لا ليقدسه ولا ليجعل منه نقطة مرور ضرورية أو حَكَما على الحاضر، بل ليصغي إليه ويدرك وجوه التواصل ووجوه الانقطاع بين التجربتين الماضية والحاضرة، وهو ما قام به مثلا عند مقارنته بين التختيم في الشعر المملوكي والتشكيل البصري في الشعر العربي الحديث[20].

نعم، في بحث الصفراني تقصير في الإفادة من علم التجويد، وإن وجدنا عنده حديثا عن «الهذ» و«الوقف» و«النبر». ولكن عذر المؤلف واضح وهو البون بين التجربتين. ولئن كان مشروع الصفراني محدودا، إذ هو لم ينشئ علما لتجويد الشعر بقدر ما سعى إلى إنشاء شبكة لقراءة علامات التشكيل البصري مستفيدا فيها من مناهج النقد الحديثة ومن تطور الدراسات البينية بين الفنون، فحسبه أنه اجتهد ولم يرس القطيعة بقدر ما رسخ مبادئ الحوار والجدل.

3. لعبة الطواحين:

لن تكتمل عناصر المشهد النقدي السعودي دون التعرض للتيار الثالث الذي اخترنا له ممثلاً حمد بن ناصر الدخيل في كتابه «في

خصوصية الأدب ومنهجه»[21]. ويكمن سر اختيارنا لهذا الكتاب في كونه قريب العهد منا ومن ثم فإنه جدير بأن يمثل هذا التيار في مرحلته الأخيرة، إضافة إلى أن هذا العمل يوحي عنوانه بأنه يعالج قضية الأدب ومناهج دراسته. وقد رأينا أن نركز تحليلنا إياه على الفصل الأول الموسوم بـ «خصوصية الأدب السعودي»، لقربه من المسألة التي تشغلنا في هذا البحث.

يفجؤنا الباحث منذ السطور الأولى لدراسته برأي مداره على أن البحث على الخصوصية مرتهن بعملية رقابة محكمة لما يأتي من الثقافات الأخرى التي أخذ منتوجها الثقافي يكتسح البلاد بفعل تطور وسائل الاتصال الحديثة، يقول: «صياغة استراتيجية للأدب في المملكة العربية السعودية بات أمراً مهماً في ظل طغيان الثقافات والآداب العالمية، وانتشارها السريع عبر وسائل الاتصال الحديثة. وإذا كان التواصل الثقافي بين الأمم شيئاً مرغوباً فيه للاطلاع على ما عند الآخرين واستيعاب منجزاتهم المعرفية والثقافية، لتوظيف النافع المفيد في مسيرتنا العلمية واطراح الفاسد الضار، فإن العبء في قضية الانتقاء والاختيار يقع - في المقام الأول - على عاتق كليات اللغة العربية والآداب والأندية الأدبية والقنوات الثقافية الأخرى، لأنها تملك مؤهلات المراجعة والمتابعة والتوجيه والاصطفاء»[22].

إن التواصل مع ثقافات الأمم الأخرى يبدو هاهنا مشروطا بمقياس غير واضح هو تحقيق النفع والفائدة وتجنب الفساد والضرر وهي ألفاظ تحمل دلالة مزدوجة: اقتصادية وأخلاقية. كما أن دعوة المؤلف إلى إناطة هذا الدور بمؤسسات حكومية تعليمية أو ثقافية يعني إقرار نوع من المركزية والوصاية على تدفق المعلومات

يذكرنا بما كان سائدا في النظم الكليانية. ويوضح الباحث ذلك حين يدعو، على طريقة جدانوف، إلى «توجيه مسيرة [الأدب السعودي] بالمناقشات والطروحات النقدية المختلفة، وتحديد التجارب التي ينبغي أن يوظفها الأدباء في إنتاجهم الأدبي الإبداعي»(23)، مقلصاً بذلك من هامش الحرية، واضعاً للإبداع أسلاكاً شائكة لا ينبغي له أن يتعداها.

إن هذا الضرب من الأدب المطلوب ينبغي أن يتلفّع بالأدب القديم يمتح منه ويحاكيه ويطمح إلى أن يضاهيه، يقول: «إن حاضر الأدب في المملكة يرتبط بماضيه الذي نشأ على هذه الأرض، ونما وترعرع وتطور حتى عرفناه في القصيدة الجاهلية التي وصلت إلينا على هذا المستوى الفني شكلا ومضمونا. [...] فالبلاد التي نعيش الآن في ربوعها هي التي شهدت ميلاد القصيدة الشعرية التي أصبحت نموذجا يحتذى طوال العصور الأدبية، وهو النموذج الذي ينبغي أن يبقى ممثلا للقصيدة الشعرية العربية التي تواجه في واقعها المعاصر محاولات يائسة للإجهاض عليها [كذا]، بحجة التجديد والتطوير ومواكبة العصر، وهي موجة لا تلبث أن تزول وتختفي من حياتنا الأدبية إلى الأبد»(24).

بهذه النبرة الوثوقية الصارمة يحكم الدخيل على التجارب الشعرية الحديثة بالزوال لأنها موجة معادية للقصيدة التقليدية التي كانت وستظل المثل الأعلى للإبداع الشعري. وهو يرى أن بلوغ الأدب العربي مصاف العالمية أمر ممكن إن نحن تجنبنا هذه التجارب الحديثة ودأبنا على محاكاة القدامى، لأن المقدمات نفسها تقود إلى النتائج نفسها، يقول إن ثقافتنا: «لديها من الإرث

المعرفي ومن القدرات العقلية والثقافية والأدبية ومن الإمكانات المادية ما يخوّل لها دوراً بارزاً في بناء الثقافة العالمية والأدب العالمي في حاضرهما المعاصر، كما حققته من قبل إبان دور الحضارة الإسلامية التي أشرقت على العالم نحواً من سبعة قرون، ولاتزال أطيافها تعاود الكرة»[25].

وهذا الدور حقٌّ للسعوديين وواجب في الوقت نفسه لأنهم ورثة اللغة العربية والأدب العربي، يقول: «نحن في هذه البلاد ورّاث هذا الأدب وورّاث اللغة التي حملت مضامينه، فينبغي أن تكون لنا الأولوية في المحافظة عليهما والاهتمام بهما، وألا نسمح لأحد بأن ينال منهما بأية وسيلة»[26]. وليس هذا الرأي الغريب المجافي للتاريخ وللجغرافيا ضربة لازب وإنما هو نتاج تأمل ودرس عميقين قادا حمد الدخيل إلى منطقة قد لا نجازف إن قلنا إنها غير بعيدة عن العنصرية، ولكنها عنصرية مخصوصة ترتدي لباس الوطنية لا القومية. فهو يستهدف المغاربة صراحة ودون مواربة لأنهم في رأيه دعاة التغريب، يقول: «هبت على البلاد العربية رياح من الغرب تمثلت في رواسب الاستعمار الفكرية التي بذلت البلاد العربية جهودا ملموسة في التخلص منها، ولكنها لا تزال منها بقية في بعض الأقطار العربية التي يتحدث أفرادها باللغة الفرنسية، وتمثلت أيضاً في الدعوة إلى التغريب، وفي الانفتاح الثقافي والأدبي دون قيود، وفي القنوات الفضائية، وفي الدعوة الصريحة إلى عولمة الثقافة، وفي مزاحمة اللغات الأجنبية - ولاسيما الإنجليزية والفرنسية – للغة العربية، ومزاحمة آداب الغرب للأدب العربي، وفي انبهار العرب - وبخاصة بعض شرائح الطبقة المثقفة - بحضارة الغرب وثقافته وآدابه ومنجزاته»[27].

من هذه المنطقة الملتبسة التي يجسد فيها المؤلف أوهاما حول عروبة الشعوب المغاربية ليس هذا مجال الرد عليها، يقطع الدخيل بضربة واحدة من سيفه الأثري البتار رؤوس العرب الذين يتقنون الفرنسية والإنجليزية ويؤمنون بالانفتاح الثقافي والعولمة الثقافية، معتبرا إياهم دعاة تغريب وأعوانا للاستعمار. ويبشر بمستقبل أدبي مشرق يكون صورة من الماضي المجيد.

إننا مع هذا الخطاب نخرج من علاقة التقابل التي رأيناها مع الغذامي، ومن علاقة التوازي التي رأيناها مع الصفراني لندخل غمار علاقة أخرى دائرية تقوم على إعادة إنتاج الماضي ليكون صورة الحاضر وخميرة المستقبل. فلا عجب أن نرى صاحبنا يرفض الحداثة ورموزَها ودعاتِها، يقول: «الأدب العربي يمثل في جميع عصوره وحدة متكاملة، يتأثر الأدب اللاحق بالأدب السابق شكلا ومضمونا. وهذا موضوع يختص به الأدب المقارن [كذا] الذي ينبغي أن يكون ماثلاً حياً في دراساتنا وبحوثنا الأدبية والنقدية، حتى لا نقطع صلتنا بماضينا الأدبي والنقدي، وتراثنا اللغوي المتميز في غمرة الانبهار والإعجاب بموجات الحداثة التي يراها بعضهم فتحاً جديداً في عالم الأدب والنقد والثقافة»(28).

بهذا يجيبنا الدخيل عن سؤال التحديث النقدي، فليس لنا إلا أدب واحد هو أدب الأسلاف ونقد واحد هو نقد الأسلاف. والوصل بين طرفي الدائرة لإغلاقها هو السبيل الوحيدة لدرء الفساد والضرر وتحصين الحاضر والمستقبل من كيد الحاقدين وجهل الجاهلين. لذلك رأينا أن هذا الموقف الثالث يندرج في لعبة الطواحين التي تدور ولكنها لا تطحن شيئاً، إنها طواحين الهواء

التي واجهها دون كيشوت حاسباً إياها عمالقة. ولكن الدخيل يدير الطواحين ويجد في ذلك الحلّ الأمثل لمواجهة معضلة تحديث الخطاب النقدي فيرمي به في مملكة الصمت ويمضي في دورته غير آبه بتغير العصر ولا بحركة التاريخ.

على هذا النحو تبدأ ملامح المشهد في الوضوح. فقد واجه النقاد السعوديون مسألة التحديث النقدي بطرق ثلاثة مثلنا لها بلعبة الحرب ولعبة المرايا ولعبة الطواحين. فقد قامت لعبة الحرب على فكرة التقابل والصراع بين التحديث والتقليد. فلا وجود لأحدهما إلا على أنقاض الآخر، لذلك كثفت صور المناورة والمخاتلة والهجوم والصد. وكان ذلك مهاداً لانتصار التحديث على آخر معاقل التقليد. أما لعبة المرايا فقد تأسست على مبدإ التوازي والتماثل بين الطرفين. ويرى أنصار هذا الرأي أن التحديث ينبغي أن يسير في خط مواز للتقليد وأن يفيد من جهود الأسلاف دون أن يقطع الصلة بمنجزات العصر. هنا يحل الحوار محل المواجهة ويصبح التراث جزءا لا يتجزأ من مشروع التحديث النقدي. أما لعبة الطواحين فإنها تقوم على الحركة الدائرية التي تعني أن التحديث شر ينبغي تجنبه وأن الحل الوحيد المنجي من الآفات والأوبئة أن نعيد بعث تراثنا، ليكون حصنا لنا يقينا شر سرطان الحداثة التي لا تترك منفذا تنال فيه من هويتنا ومجدنا إلا توسلت به خدمة للاستعمار وتحقيقا لأهدافه. وهنا تكون الحركة الدائرية المنغلقة على نفسها هي الطريق الذي ينبغي لنا أن نتوخاه، وليس سبيل ذلك إلا بأن ننصرف عن الحداثة ونتكرها ظهرياً.

يبقى لنا مع ذلك أمر نريد الخوض فيه: فهل هذا الترتيب الذي راعيناه في عرض المواقف المختلفة من التحديث النقدي في

المملكة أملته دواع منهجية أم إنه صورة موافقة للتطور التاريخي الذي قطعه الجدل حول مسألة الحداثة النقدية؟ وبعبارة أخرى فهل مر النقد الأدبي في المملكة من فكرة المواجهة بين الحداثة والتأصيل، إلى فكرة الحوار والتكامل بينهما، إلى فكرة الإنكار والتحرك في دائرة مغلقة حول الماضي الذي لا مناص من إحيائه؟

إن المنطق يقضي بأن نعيد ترتيب الأمور فنقول إن لعبة الدائرة يفترض أن تسبق لعبة الحرب وتكون النهاية للعبة المرايا. وكأننا بهذا ننشئ بنية موضوع جدلي يمر من الإثبات إلى النقض وينتهي بالتأليف. فيكون الموقف من التحديث قد مر من تجاهله وصم الأذان عنه، إلى ثأره لنفسه ومواجهته قلعة التقليد، وصولا إلى مصالحة بين الطرفين لا يكون فيها غالب ولا مغلوب، وإنما هو الحوار البناء والمزاوجة بين الجديد والقديم لإقامة منظومة ثقافية ذات هوية مخصوصة متوازنة.

ولكن التاريخ يمكن أن يقودنا إلى منطق آخر مداره على تراجع المد الحداثي. وهنا يمكننا أن نجد مسوغا للترتيب الذي توخيناه في عرض مسألة التحديث النقدي في المملكة. فقد كان اقتحام التحديث المشهدَ النقدي قويا عنيفا مما أثار ردود فعل رافضة من الشق المحافظ أدت إلى محاصرة حركة التحديث والسعي إلى إلجامها وعزلها بإخراجها من دائرة الثقافة، واتهام أنصارها بالخروج عن الملة وخدمة مشاريع تغريبية معادية للعروبة والإسلام. لذلك ولدت الحركة الثالثة التوفيقية من رحم تلك القطيعة وسعت إلى بناء جسور المصالحة بين الماضي والحاضر وبين الذات والغير وبين الأصالة والكونية تأسيساً لتصور جديد جدلي للثقافة في هذا العالم الذي يمور بالتحولات.

الهوامش

(1) محمد سبيلا، مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، صص 123-124.

(2) عبد الله الغذامي، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 3، 2005، ص 284.

(3) م. ن. ص 286.

(4) م. ن. ص 279.

(5) عبدالله محمد الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط 2، 2005، ص 7.

(6) م. ن. صص 11-12.

(7) م. ن. ص 13.

(8) م. ن. ص 15.

(9) م. ن. ص 15.

(10) م. ن. ص 15.

(11) م. ن. ص 18.

(12) م. ن. صص 20-21.

(13) م. ن. ص 22.

(14) م. ن. صص 23-24.

(15) محمد الماكري: الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، 1988، ص 9.

(16) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (2004-1905)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، 2008، ص 5.

(17) م. ن. ص 13.

(18) م. ن. ص 13.

(19) م. ن. ص 278.

(20) م. ن. صص 33-38.

(21) أ. د. حمد بن ناصر الدخيل: في خصوصية الأدب ومنهجه، ط 1، على نفقة المؤلف، الرياض، 1429هـ/2008م.

(22) م. ن. ص 9.

(23) م. ن. صص 9-10.

(24) م. ن. ص 11.

(25) م. ن. ص 13.

(26) م. ن. ص 29.

(27) م. ن. ص 27.

(28) م. ن. ص 40.

جيل النظرية النقدية

محمد العباس

شكّل بحث سعيد السريحي (شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، عام 1983م المنعطف الأول والأهم لتحديث الخطاب النقدي في السعودية من حيث استجلابه للنظرية النقدية الحديثة، بكل ما تحمله من رؤى ثورية للنص الأدبي والنقدي، ومحاولة استدخالها في الخطاب النقدي المحلي بغية زحزحته عن مواضعاته التقليدية. إذ اشتمل البحث على أول مقاربة بنيوية وذلك في فصل (التحليل البنائي لمشكل شعر أبي تمام). على الرغم من أن عبدالله الغذامي في كتابه (حكاية الحداثة) يميل إلى أن رسالته (لا تحمل أي بعد نظري حداثي).

لقد كانت مغامرة السريحي بمثابة منصة الإنطلاق لخلخلة المقاربات الإنطباعية للمنتج الأدبي القديم بمنهجية ورؤية مغايرة، حيث كان المشهد يخلو من أي دراسة علمية منهجية آنذاك. وعليه، جاءت الدراسة في سياق الإخلال القصدي والواعي بطريقة تلقي النص، أو ما تسميه كاترين بيلسي (الحس العام) وذلك في كتابها (الممارسة النقدية) حيث يقمع ذلك الحس التقليدي أي إمكانية لظهور الرؤى النصية أو النقدية المتجاوزة. وبالتالي يمكن تصنيف دراسته تلك كأول محاولة لحفر مجرى النقد الحديث.

أما كتاب عبدالله الغذامي (الخطيئة والتكفير) الصادر عام 1985م، الذي استدخل النظرية الغربية هو الآخر، فقد كان أثره

أقوى بالنظر إلى كونه دراسة ما بعد بنيوية (تشريحية) لشعر حمزة شحاتة، المعروف بنزعته الأنسنية الأصيلة. بمعنى أنه لامس المنجز الشعري المحلي بشكل تطبيقي إلى جانب التبشير والإستعراض التنظيري للمرة الأولى خارج رطانة الشكل والمحتوى والقصدية. التي تتعاطى الأدب كانعكاس للواقع أو كتعبير أمين عنه من خلال دراسة علمية منهجية لا تنتمي لتقاليد الحس العام على أي مستوى من المستويات، بل تتحدّاه.

وقد كان الغذامي على درجة من الوعي بأهمية كتابه وما يُمكن أن يُحدثه من تحول في المشهد من تغيُّرات عميقة. حيث يصف في كتابه (حكاية الحداثة) أهمية تلك الخطوة وتداعياتها المفصلية (لقد أقول إن ظهور الكتاب كان تحولاً في الفكر الحداثي، بما أنه نقل السؤال من سؤال الإبداع إلى سؤال في الفكر النقدي. ونقل الحداثة من حداثة شعرية جدلية، أو حداثة وسائل محايدة، نقلها لتكون حداثة فكرية تمس النظرية والمنهج وأسئلة المصطلح والمقولة الفلسفية والمنطقية، وجعلت النقد تفكيكاً وتشريحاً وليس تفسيراً وتأويلاً، مثلما جعلت النقد قضية بذاته وليس خادماً وتابعاً للنصوص وبأثر الشعراء).

ولا شك أن الكتاب جاء لينقل جدلية الحداثة وصيرورتها إلى الحقل النقدي ويحمل تباشيرها في عمق اشتغالاته خصوصاً أن الحداثة بمعناها الشمولي العام كانت قد أسست لكوْننة محمولة على آليات المناهج النقدية التي تقترح آليات متجاوزة لمقاربة النص وما وراء النص. فكان ذلك إيذاناً بالإنفلات من عمومية النقد الإنطباعي الشخصي التاريخي والتحاقاً بموجة النقد العلمي

المنهجي التي كانت تتقدم عربياً آنذاك، حيث ظهر جيل نقدي مثابر يمكن أن نسميه (جيل النظرية) الذي أثرى المشهد خلال عقد الثمانينيات بمبتكرات الحداثة وخاض معركتها من خلال استعارة النظريات ومحاولة توطينها داخل الخطاب النقدي المحلي بشيء من الحذر تارة، وبالإندفاع تارة أخرى، فيما سماه مارسيل غوشيه مديونية المعنى. كما يؤكد الغذامي في (حكاية الحداثة) هذا الخيار الذي يبدو في ظاهره معرفياً فيما يمثل تياره ورموزه وأدواته الموجة الثالثة من موجات الحداثة بقوله (أنا معني بمصطلحاتي الخاصة من مثل النقد الألسني والنصوصية والتشريحية وقضيتي بالدرجة الأولى هي النظرية ومنهجيتها).

وهكذا توالت الإصدارات التي تحاول فك الإتباط القسري ما بين النقد والأدب، بتعبير إدوارد سعيد، تحت وقع معارك التأثيم والتخوين والتشكيك على كل المستويات العلمية والأخلاقية والوطنية. ففي العام 1986م أصدر سعيد السريحي كتابه (الكتابة خارج الأقواس). وأصدر عبدالله الغذامي عام 1987م كتاب (الموقف من الحداثة ومسائل أخرى) ثم (تشريح النص) الذي حاول فيه الإجابة على سؤال (لماذا النقد الألسني؟). كما قدم عابد خزندار للمشهد كتابين: أولهما عام 1988م (الإبداع) ثم (حديث الحداثة) عام 1990م. وكانت تلك المنتجات المتلاحقة محاولة لتعميق الحفر في مجرى وحقل الحداثة النقدية. حيث أسهمت في تعزيز التيار التيار النقدي الجديد. كما أكدت جدارته وأحقيته وشرعيته وإصرار رموزه على الحضور والتغيير.

في ذلك الوقت كان ظاهرة (الإبدال الثقافي) تتحرك بوتيرة سريعة على محور استجلاب النظرية النقدية. حيث أنجز بكر باقادر

ترجمة كتاب فلاديمير بروب (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) عام ١٩٨٩م. فيما عاد معجب الزهراني من السوربون ليوطّن حوارية باختين في المشهد الثقافي، التي جاءت في سياق التوجهات ما بعد البنيوية. حيث قدم مجموعة من القراءات المعتمدة على الحوارية كمحاضرته (الرواية المحلية وإشكالية الخطاب الحواري) وغيرها من المحاضرات والإشتغالات التي لم تنتظم بين غلافين إلا عام 2012م في كتاب بعنوان (مقاربات حوارية).

لقد اقترن حضور معجب الزهراني النقدي بتلك النظرية في كافة مناقداته، كما اختصر خياره في ورقته (الحوارية الممكنة/ الحوارية المستحيلة) في دورية (النص الجديد 7/6). حيث كتب (كنت سعيداً بالتعرف على حوارية باختين منذ قرأت عنه وله، فما أن بدأت هذه القراءات في سياق التوجهات النقدية ما بعد البنيوية حتى شعرت أن باختين ناقد ومفكر لا يشبه غيره). ولم تكن الحوارية عنده آنذاك موضة أخرى أو أخيرة، حسب توصيفه (ولم تكن تسمية ماكرة لتبرير الذات والإسم أو لتبرير كتابة ما عن هوية ضيقة ما، ولهذا كانت الصدمة . كانت اتجاهاً نقديا/ فكرياً بدا لي مهماً آنذاك وإن لم يكن واضحاً تماماً أو سهلاً تماماً).

وهكذا صار للنقد المحلي حضوره في المنابر العربية والمجلات الدورية وحتى الجامعات، بل أخذ على هذا الخطاب عربياً إنفلاته نحو الآخر الغربي، وانشغاله بمدارس ومناهج ونظريات بائدة، فيما كانت بعض المنابر العربية تمارس بعض الحذر في اعتماد تلك النظريات، بمعنى أن النقد المحلي أتاح لنفسه مكاناً على خارطة النقد العربي بعد أن كان غائباً تماماً عن المشهد النقدي العربي،

حيث خلا كتاب الدكتور غالي شكري (سوسيولوجيا النقد العربي الحديث) الصادر عن دار الطليعة سنة 1981م من أي كتاب نقدي صادر من السعودية. وهو المفصل الذي يشرح الغذامي تباشيره بقوله (غير أن إطلالة عام 1985م كانت تحمل معها منعطفاً مفصلياً في تاريخ الحركة وفي أبعادها. وهذا هو في تحول المسار إلى النقد والنظرية النقدية، وتحوله إلى نوع من الريادة، لا المحلية فسحب، بل العربية).

لا يمكن تصور ممارسة نقدية بدون وجود نظرية، مهما كانت النظرية معقدة أو مجردة. وهذا هو مكمن الانقلاب الذي تبناه جيل النظرية وخاض الصراعات من أجله. فالمفاهيم الجديدة تحتم ظهور منظومة من القيم والمقولات الجديدة واللا مألوفة. وهكذا جاءت تلك المنظومة من المفاهيم صادمة ومزلزلة لمفهوم واعتيادات (الحس العام) الذي تمفهمه كاترين بيلسي كطريقة (لفهم الأدب ليس بوصفه ممارسة واعية أو متعمدة أو كأسلوب يرتكز على موقف نظري عقلاني وإنما على طريقة قراءة الأدب بطريقة واضحة). وهو إذ ينبني على أساس أيدلوجي واستطرادي (لا يظهر القدرة على فهم الأدب وذلك بسبب التناقضات الموجودة والنقاط المتضاربة والغامضة فيه) لأنه يستجيب مباشرة للنص. وكل هذا المألوف المكرّس المقرّر مدرسياً ومنبرياً كان بصدد التقويض.

ولأن المرحلة كانت تحمل عنوان التأسيس لخطاب نقدي جديد حفلت معظم الكتب بالدراسات التنظيرية. ولم تتجاوز ذلك المدار إلى التطبيق. بل أن بعض الكتب كانت دراسات تنظيرية صرفة

تنهل بشكل مباشر من اللغويات ما بعد السوسورية، المنذورة في جوهرها لتقوض مبدأ (الحس العام) بطريقة جذرية، وطرح ما يشبه الإطار النظري، الذي يفسح بدوره المجال أمام تطور ممارسة نقدية بدت حينها راديكالية. لدرجة أن عبدالله نور وصف الواقع النقدي حينها بأنه مجرد اعراب للشعر، ولا ينتمي، حسب تعبيره، إلى مسميات البلاهة البنيوية والتشريحية.

لم يتقدم جيل النظرية النقدية بما يكفي في حقل النقد التطبيقي الحداثي، بقدر ما أشبع الساحة بالتنظير، وإثارة المشهد بالسجالات الحادة. حيث تم استدراج التيار بمجمله إلى معركة على هامش النص. ربما لأن معظم أولئك كانوا مسكونين بحسّ المجابهة أكثر من إنهمامهم بالهاجس المعرفي الجمالي. ولم يكونوا بتلك الدراية والقدرة على هضم النظرية وترجمتها على حواف وحقل النص. إذ لم يكن أداءهم الوظيفي المتمثل في تحريك مدار (النص والتلقي) مقنعاً. لا على المستوى الكمي، ولا من الناحية الكيفية. إذ سرعان ما انتهى ذلك الجيل إلى مراوحات الظاهرة الخطابية.

لقد إحتدم الجدل في بؤرة المقدس والمدنّس من النصوص والخطابات النقدية المصاحبة. ولم يتم حتى اليوم مجادلة طبيعة هذا المنتج المستورد من وجهة نظر ثقافية. وكأن التيار الذي كان يعاني من الإستعراضية والتفكّك في جانب من جوانبه، قد اختار الإنصراف عن صراع الأفكار إلى مناطحة من يوصفون بالقوى التقليدية. حتي عندما قدم سعد البازعي، الذي من المفترض أن يكون رافداً من روافد النقد الجديد طروحاته المضادة، لم تؤخذ

بالإعتبار. حيث اعتبره عبدالله الغذامي في (حكاية الحداثة) ممثلاً (لتيار من الأكاديميين المحافظين) وذلك إثر مقالة في جريدة الرياض يصف ما يجري بالخيانة الثقافية المنتهية بالخيانة الوطنية. لكن نقده المنهجي للتفكيك لم يُجادل كما ينبغي. حيث اعتبره، من منطلق تنظيري أيضاً (حالة من التطور الحتمي للصراع الفلسفي في تاريخ الحضارة الغربية بين الميتافيزيقا والعدمية. وهو حالة من التطور الثقافي الغربي من الشفاهية إلى الكتابية، حتى أصبحت العدمية هي الشكل الوحيد الذي سيطمئن إليه الجسد الثقافي الغربي المعاصر).

لم يكن سعد البازعي على تلك الدرجة من المخاصمة الفارغة من المحتوى إو المستندة إلى قناعات لا عقلانية. بل قدم طروحاته المضادة من واقع النظرية التي حمل الآخرون لواءها. ففي بحثه (ما وراء المنهج) المقدم ضمن كتاب (إشكالية التحيُّز - بداية معرفية ودعوة للإجتهاد) الصادر عام 1997م يميل البازعي إلى أن (مناهج النقد الأدبي في الغرب متحيزة في جوهرها للأنساق الحضارية التي نشأت فيها. وأن الناقد العربي أمامه طريقان. الأول: تطبيق تلك المناهج مع مضامينها، وتوجهاتها الفكرية المعرفية. والثاني: إحداث تغيير جوهري في هذا المنهج أو ذاك، والنتيجة اختلاف المنهج المُعدل عن المنهج الأصل).

هذا النقد المُهجَّن، الذي يعكس التخبط والاستلاب في اللحظة النقدية العربية والمحلية على حد سواء كان أحد خيارات سعيد السريحي، الذي دعا إلى ما سماه (أقلمة النقد). وهو الأمر الذي اعتبره الغذامي حالة نكوصية مؤكداً على أن البنيوية فلسفة.

وهو بهذا الإقرار يلتقي مع سعد البازعي، الذي يرى (أن الأسس المنهجية للمعرفة تتشكل من خلال رؤية فلسفية كلية، مما يعني أن اختلاف الرؤى الفلسفية مقترن بضرورة اختلاف الأسس المنهجية أو بتعبير آخر: إذا تغيرت الفلسفة لزم تغيير الأسس المنهجية في البحث والإستقراء المعرفي التي تقوم تلك الفلسفة عليها، أو التي نبعت من تلك الفلسفة). وهو ما يعني أن النقد ممارسة فلسفية، أو امتداد تطبيقي للفلسفة بمعنى أدق.

هذا هو ما يفسر خلو كتب سعد البازعي من أي نزعة تنظيرية أو حماسية للنظرية النقدية الغربية بمعناها وأداتها الصادمة. كما بدا ذلك جلياً في إصداراته التي أثارت الجدل من منظور مغاير ككتاب (ثقافة الصحراء - دراسات في أدب الجزيرة المعاصر) الصادر عام 1991م. وكذلك كتاب (إحالات القصيدة - قراءات في الشعر المعاصر). حتى عندما قدم كتاب (دليل الناقد الأدبي) بالإشتراك مع ميجان الرويلي 1995م، لم يبالغ في تبني قاموس النظرية الغربية، بقدر ما حاول تقديم جهد علمي منهجي يُقصد منه تمكين المهتمين من المعلومة، وضبط الإنفلاتات والإستعمالات الجزافية في الخطاب النقدي، لضبط حركة النظرية الصاعدة في المشهد.

في ظل سجالات جيل النظرية الذي كان يأخذ مكانه في الهامش أصيب النص الأدبي باليتم. وكأن مهمة ذلك الجيل تقتصر على ترحيل الدرس النقدي من بيئته إلى المشهد المحلي. كما بدا ذلك على درجة من الوضوح في منجز عبدالله الغذامي تحديداً بتنقلاته ما بين التقويضية والنسوية والنقد الثقافي ليكتسب باشتغاله

الأخير صفة الإمتداد والشمول والتماس مع المدارات الإشكالية. حيث يلخص الدكتور معجب الزهراني تلك المحصلة فيما يسميه (لعبة معرفية نحن جميعا في أمس الحاجة اليها) في مقابلة مع مجلة الحوادث (العدد 2113 بتاريخ 1997/2/5م) بقوله (الدكتور الغذامي ماذا عمل؟ إنه شكل من أشكال التجميع التوفيقي بين مجموعة من المقولات التي استعارها من فلان وعلان. إذن انا لست بحاجة إلى الغذامي لأنني تواصلت معها في باريس وما زالت مراجعي لدي وأتواصل معها باستمرار).

وربما كان ذلك هو خيارهم، حيث استمر معظمهم في التعيُّش على ترجمات الآخر العربي، وفي إنتاج الكتب التي سارت على ذات الوتيرة. فأ صدر عابد خزندار (رواية ما بعد الحداثة) و(أنثوية شهرزاد) و(معنى المعنى وحقيقة الحقيقة) و (مستقبل الشعر موت الشعر). كما أصدر سعيد السريحي (حجاب العادة - أركيولوجيا الكرم - من التجربة إلى الخطاب) و(غواية الاسم - سيرة القهوة وخطاب التحريم). أما عبدالله الغذامي فأصدر سلسة من الكتب أهمها (المرأة واللغة) و (النقد الثقافي -مقدمة نظرية وقراءة في الأنساق العربية).

ولأن النقد إجتماعي بطبعه. ولا يمكنه النمو والتفاعل إلا من خلال التجاور والتشارك مع كافة الخطابات داخل البناء الأسري المعرفي والجمالي والأخلاقي، كان لا بد لجيل النظرية من التماس مع المستمسكين بعقيدة الحس العام. وبالتالي، لم يكن بإمكان أحد أن يتفادى ذلك التجابه. لأن القول بنقاوة النظرية النقدية من الأبعاد الأيدلوجية ضرباً من الأساطير الأكاديمية، حسب تيري

إيغلتون. أما النقد بوصفه فلسفة فلا يتوانى عن وضع الإنسان ذاته وليس نصه وحسب، على طاولة التشريح الألسني.

وهكذا رسم جيل النظرية حلمه المعرفي لرفع منسوب الوعي النقدي من خلال الإتكاء على ثورية المنهج وجموح جماليات النقد. فاندفع في استرفاد ما بعد البنيوية، التي لا تقر فكرة الإيمان بالجاهز من الأفكار. وتدعو بشكل تقويضي صريح إلى التحرُّر من قدسية الأسلاف. ثم جاء الإتجاه إلى سلوكية تحليل الخطاب، وما تشعب منها من مدارس ما بعد الكولونيالية، ودراسات النقد الثقافي، والنسوية، ومناهج الحفريات بكل ما يؤديه ذلك الإشتغال من تبدلات لسانية وبلاغية ونصية وميتا نصية.

ولا شك أن منطقة الإحتدام الأكثر وعورة كانت في بؤرة اللغة التي تشكل أهم عنصر ثوري في نظريته. إذ إن اللغة نظام من الإشارات، والإشارة تتألف من دال ومدلول. وهي ليست مجموعة مصطلحات، أو طريقة لتسمية الأشياء الموجودة للتو، وإنما نظام يقوم على الإختلافات. وهنا مكمن الأرض الحرام بنظر المعاندين للنقد الجديد، إذ قاوموا توطين النظرية في مهابط اللغة بمعناها الفلسفي، وحاولوا تعطيل حركية النظرية في هذا الإتجاه. أي في محل العلاقة ما بين اللغة والنتاج الفكري والإبداعي، بدعوى القدسية. حيث يشكل الحس العام جزءاً لا يتجزأ من اللغة. وهنا بالتحديد مكمن صعوبة تحديه بوضوح أكبر يصبح في سياق اللغة الوطيدة بين اللغة والتفكير، حيث أصبح من الواضح أن نظرية الأدب كواقعية تعبيرية، حسب كاترين بيلسي (لم تعد مستساغة انطلاقاً من المفهوم ما بعد السوسوري). كما لم يعد النقد

الإنطباعي الإستهلاكي على تلك الدرجة من الإقناع في فهم اللغة وتفكيك العالم.

قد يكون بعض ما تم استجلابه من نظريات ومناهج مجرد نزوة أو موضة نتيجة التأثر من خلال موجات الدراسة في الخارج، أو التلقّن عبر بعض الرموز العربية الفاعلة في الجامعات، ولكن الذي لا شك فيه أن الديمقراطية المؤسسة على التعددية الفكرية هي جوهر الخطاب النقدي الجديد القائم على النظرية. وهي جزء منه، إذ تم تتويج الحرية الفكرية في قمة هرم القيم الاجتماعية. حيث بدا النقد الجديد آنذاك كجزء من الثقافة الحرة، وكأنه قد نذر خطابه لتحقيق فكرة المجتمع الحر اللاطبقي. وهذا ما تفترضه دراسة تلك الحقبة الحرجة بمعزل عن المهاترات. أي تقديم صورة تشريحية لجيل النظرية ومدى إسهامه في إرساء العقلانية، واستيلاد حركة معرفية في إطار جدلية التأثُّر والتأثير، وفحص سلوكيات الخطاب في علاقته مع النص داخل لحظة التحول تلك وما تلاها.

في لحظة ما من لحظات توهج ذلك الخطاب النقدي بدا وكأنه خطاب إعادة إنتاج وبناء مفاهيم، وليس مجرد خطاب تقويم أدبي هدفه التحليل الموضوعي للنص. ففي الوقت الذي كانت الواقعية التعبيرية إلى جانب الواقعية الكلاسيكية وبقية متوالية الحس العام تغري النقد التقليدي ببناء القارئ كمستهلك، كان جيل النظرية يبشر بعصر القارئ كمنتج للنص، على طريقة رولان بارت، الأمر الذي يفكك المقولات المتكلّسة، ويحرّر النص من أسر القراءة الأحادية، بمعنى التأسيس للتعددية بمعناها الذي يبدأ من النص ويتجاوزها إلى أرض الواقع.

لكن المفارقة أن جيل النظرية ممثلاً بأبرز عرابيه وهو عبدالله الغذامي، قدم تنازلات غير مبرّرة على مستوى النظرية ذاتها والمفهوم والمصطلح. كما يروى هو ذاته فاصلاً من تلك التراجعات في (حكاية الحداثة) أثناء مهرجان الجنادرية لعام 1998م. حيث تم ترتيب لقاء لعب فيه عابد خزندار الدور التوفيقي بين مختلف الأطراف المتنازعة وبحضور المليباري الذي لعب دوراً تشويهياً للتيار، ليتم التنازل عن مصطلح الحداثة وتبعاته، ويُستبدل بمقترح محمد صادق دياب (الواقعية التخييلية) كمشروع نظري منهجي قابل للتأسيس. وهي خطوة تتعارض مع ما أبداه جيل النظرية من حماسة وعناد للتعامل مع مستوجباتها بدون أي مهادنة معرفية أو جمالية.

ولأن التيار كان يعاني من ضعف بنيوي منذ تأسيسه، لجأ على ما يبدو حينها لتصخيب صوته بمراكمة كم من الأسماء التي لا علاقة لها بالنقد، بقدر ما كانت ظواهر صوتية محمولة على ضجيج الآلة الإعلامية ودوي معركة الحداثة في الفضاء الإجتماعي ومدفوعة بحسّ المشايعة والتأييد. حيث قاد الغذامي فكرة تأسيس (جماعة منطق النص) كما شرح مبرراتها في (حكاية الحداثة) بنبرة استبشارية (بعد ظهور الوعي النقدي وتحول الحداثة عندنا من حداثة إبداعية إلى حداثة نقدية وتنظيرية، ومع شيوع الطرح المنهجي والنظري حصل إحساس بضرورة التأسيس لهذا الوعي ورسم خطة لضمان تثبيته ومأسسته جاءت فكرة تأسيس جماعة نقدية تضم المهتمين بالنقد النصوصي/الألسني، مع تأسيس جيل شاب يأخذ النظرية مأخذاً علمياً واعياً).

إن نظرة عابرة لأسماء الجماعة يكفي لتقويض الفكرة والحكم على واقعها والمأمول منها. حيث ضمت الحركة بالإضافة إلى عبدالله الغذامي كل من سعيد السريحي، عثمان الصيني، عالي قرشي، قينان الغامدي، خالد المحاميد، أحمد عائل فقيهي، عبده خال، عبدالمحسن اليوسف، محمد الثبيتي، وعبدالعزيز الصقعبي، وهاشم الجحدلي. وهي أسماء فاعلة في فضاءات إعلامية وإبداعية، إلا أنها لا تمتلك القدرة ولا الخبرة ولا المعرفة لتكون جزءاً لا يتجزأ من جيل النظرية بمعناها الإنقلابي، باستثناء سعيد السريحي، الذي صنفه الغذامي نفسه مجرد طارئ على الحداثة والنظرية، وعالي قرشي الذي اختط له خطاً مغايراً ودؤوباً على طريقته الخاصة.

لقد كانت نقاط الضعف والتخبط المنهجي والفني في ممارسات جيل النظرية على درجة من الوضوح. كما أهمل معظمهم التغيُّرات العميقة في حركة النقد العالمي مكتفين بتلخيص المقولات النقدية الكبرى. بالإضافة إلى إنشغال أبرز رموز التيار بالسجالات الهامشية وترك النص الإبداعي في العراء سبباً من أسباب التراجع وفقدان المصداقية المنهجية. حيث تقمص البعض عناوين النقد الحديث، بعد تفريغه من طاقته ومحتواه التحليلي. وهكذا ظهرت على التيار أعراض الأزمة المعرفية الجمالية التي تراكمت في مجراه. بعد أن تم استيعاب المنهجية النقدية داخل أسوار الجامعات وابتلع ما تبقى من آثاره في الفضاء العمومي. فيما كانت أسماء تستأنف الممارسة النقدية خارج وصاية وضغوطات ذلك الجيل الذي استأثر بالسؤال النقدي لفترة طويلة، ومازال بعض رموزه يعتقد أنه الوكيل الحصري لاستجلاب النظريات وتبيئتها وتسليعها.

الحداثة المقلدة في النقد السعودي الحديث

قراءة نقدية في تفكيكية محمد الغذامي

حميـــد ســـمير

1 - المجال التداولي الإسلامي ومعيار التفضيل:

لا أحد ينكر أن للحقائق والمقاصد والمعارف صلة بمجالها التداولي، ونقصد به نطاق المكان والزمان الذي يحصل فيه التواصل والتفاعل بين عامة الناس وخاصتهم. وعليه يكون المجال التداولي الإسلامي هو محل التواصل والتفاعل بين صانعي التراث[1].

ولا يخفى على أحد أيضاً أن الأسباب العقدية هي من المبادئ الأولى التي قام عليها المجال التداولي الإسلامي، بل إنها أصل الأصول، ثم تفرعت منها بقية المظاهر الثقافية والحضارية الأصلية. ولما كان هذا الأصل يحتل قمة السلم القيمي فقد تنزل منزلة القاعدة الأولى التي تمتحن بها قيمة المظاهر الثقافية والحضارية المنقولة[2]. بل إن هذه القاعدة قد اعتمدت في المجال التداولي الإسلامي معياراً للتمييز والتفضيل، الذي يقصد به أن الحقيقة التداولية التي يراد اتخاذها قاعدة أصلية ينبغي أن تساهم في تمييز الممارسة الإسلامية العربية وتفضيلها على غيرها من الممارسات التراثية غير الإسلامية وغير العربية[3].

إن الشعور بالتفضيل التداولي حافز قوي، يبعث على تحصيل الثقة في الذات وعلى رفع همتها للقيام بأسباب الإنتاج، فتكثر مظاهر التواصل وتتعدد أشكال التفاعل مما يقوي مبدأ الهوية

التداولية في الممارسة الحضارية. ومبدأ الهوية – كما هو معلوم – مرادف لمبدأ الرشد أو الأنسنة الذي يعد شرطاً أساساً من شروط تطبيق الحداثة. ومقتضى هذا المبدأ هو الانتقال من حال القصور والوصاية إلى حال الرشد الإنساني الذي تتحقق به الذاتية أو الإنسانية. فالحداثة رهينة بوجود الأنسنة التي هي انتقال من حال الوصاية والتبعية إلى حال الرشد المقترن بالاستقلال. والمراد بالوصاية – كما جاء في جواب كانط عن السؤال ما هي الأنوار؟ – «هو عدم قدرة المرء على استخدام فكره في الأمور دون إشراف الغير عليه، مع وقوع مسؤولية هذا القصور عليه هو، لا على هذا الغير»(4).

وهكذا يتبين أن لمعيار التفضيل التداولي العام الصادر عن الأساس العقدي صلة بمبدأ الأنسنة، القائم على تحرير الإنسان من التبعية للغير، سواء أكانت تبعية آلية تجعل القاصر ينساق من حيث لا يشعر إلى تقليد الغير في مناهج تفكيره، أم تبعية استنساخية حين يختار القاصر من تلقاء نفسه وبإرادته أن يستنسخ نموذج الغير وطرائق تفكيره ونتائجه، «وينزلها بصورتها الأصلية على واقعه وأفقه»(5).

فالذي يحرر الأنسنة من التبعية للغير ويجعلها في غنى عن كل وصاية هو معيار التفضيل العقدي، بل إنه فوق هذا باعث قوي على الحركة، يجعل الإنسان ينفصل عما يحول دون ممارسة حقه في التفكير، ومن تم يرسخ ذاتيته ويجعلها تسعى إلى إبداع أقوالها وأفعالها استناداً إلى قيم جديدة تبدعها من عندها أو تعيد إبداعها.

ولا يقصد بمبدأ الأنسنة أن يستعيد الإنسان اعتباره ويحقق ذاته بانتزاع نفسه من سلطة الإله كما هو الشأن في خطة التأنيس المقلدة والمتداولة في التطبيق الغربي للحداثة، وإنما يصرفها إلى مفهومها الإسلامي الذي يجعل التحرر تكريماً للإنسان بموافقة إرادة الإله. «وبدهي أن الذي يكون خليفة للإله الحق، لا شك أنه يفوز بغاية التكريم؛ وعلى هذا، فخطة التأنيس المبدع تعيد وصل الإنسان بخالقه وصلاً يرفع مكانته ويحقق كرامته بما لا يفعله تأنيس يقطع هذه الصلة ولو زعم إنزال الإنسان رتبة الألوهية، لأن نزول هذه الرتبة أمر محال في حق الإنسان»(6).

إنه بسبب من العنصر العقدي المتميز يتقوى عند الإنسان مبدأ الأنسنة وتكتمل هويته مما يجعل قدرته على العطاء أكثر من الأخذ، ومتى فاق العطاء الأخذ نهضت الذات بمنفعة الغير أكثر مما تنهض بمنفعة نفسها.

قد يخيل للبعض أن معيار التفضيل قد يؤدي إلى إثبات الذات بوجه يضر بالذوات الأخرى غير الإسلامية حين تقيم نفسها سيداً وحاكماً عليها. ولكن هذا الاعتراض سرعان ما يزول حين نعلم أن هذا التفضيل ليس تفضيل عزة يفرض سلطانه على الغير ويطالبه بالتبعية بحجة تفوق الجنس أو نبوغ الفكر، وإنما هو تفضيل منة، تشعر فيه الذات بفضل العنصر العقدي المتميز بأن ما ظهر عليها من فضل وتفوق ليس من عندها، «وإنما هو رباني لأداء الأمانة الإنسانية التي شاءت الإرادة الإلهية أن يحملها كما حملها غيره من قبل»(7).

كما أننا لا ينبغي أن نفهم أيضا من معيار التفضيل أن الذات تنأى بنفسها عن الغير تثاقفاً وأخذاً وعطاءً، وتنعزل عنه عزلة تامة، فذلك أمر لا يقول به عاقل، فما خلق الإنسان والثقافات والحضارات إلا للتعارف والتفاعل والتدافع والحوار، وإنما يقصد به أن نستعير من الآخر نموذجه دون انبهار بعقله، وأن نلتزم مبدأ المسافة أو الوسط في الأخذ عنه مع الشك في هذا المنقول حتى تثبت صحته ويتأكد جدواه بعد إخضاعه للتجربة والإجراء.

2 – الحداثة النقدية واستعارة النموذج:

لقد أتى على الإنسان العربي – منذ أفاق على صدمة الحداثة – حين من الدهر وهو يتلقى من الحداثة الغربية نماذجها الإرشادية واحداً تلو الآخر في كل مجالات الحياة التقنية والفكرية على السواء. ويهمنا من هذا الانفتاح على الحداثة الغربية ما يتعلق بجانبها الفكري والثقافي فهو الأكثر فتكا بالهوية التداولية وطمساً للأنسنة لما ينتج عنه من استلاب ذاتي.

لقد أصبحت المناهج الفكرية والتيارات النقدية الأدبية والمدارس الفلسفية في ظل النظام العالمي الجديد تستورد هي الأخرى وتجلب إلى العالم العربي الإسلامي بالجملة والتقسيط كما تجلب السلع والبضائع، منها ما هو صالح ومنها دون ذلك، بل إن بعضها قد انتهت مدة صلاحيته؛ ولم تعد الثقافة الغربية نفسها تقبل به كما هو شأن المناهج البنيوية وما بعد البنيوية، تلك التي تدعو إلى اللامعنى وإقصاء المقاصد، ولكنها في الثقافة العربية مازالت تستقبل بحفاوة كبيرة ويتلقاها المثقفون بإعجاب شديد.

فالواقع، كما يقول شكري عياد شاهد بأن «النخبة عندنا تقنع عادة - حتى في مجال الثقافة - بآخر ما أنتجته المصانع الأوروبية أو الأمريكية، وقد تضع في أعز مكان في الصالون ما يلقيه الغربيون على جانب الطريق»[8].

وإذا كان النموذج الغربي ليس صواباً كله، فإنه كذلك ليس خيراً مطلقاً ففيه من الآفات والقيم السلبية ما جعل بعض الأصوات من الغرب ترتفع جهراً لتجريحه لعلاته النفسية والخلقية التي ألحقت الأذى بالإنسان وجعلته يعيش قلقاً داخلياً سببه غياب المعنى وانعدام اليقين والخواء الروحي الذي يشعر به الإنسان الغربي على الرغم مما حققه من رخاء اقتصادي ومادي. فحين تحققت للإنسان الغربي عموماً فرديته وحريته الذاتية التي ورثها عن إنسان عصر الأنوار ومثقفي النهضة، أخذ يبحث عن المتعة لا في عالم آخر كما في المسيحية ولكن (الآن) و(هنا)، فكان يكتفي بالاستمتاع والاستلذاذ على نحو فج. «ولهذا السبب يكني ألكسندر كوجيف عن هذا النحو من الفردانية بالفردانية المطلقة أو الفردانية الحيوانية، كما يكني عن أصحابها بالحيوانات المثقفة»[9].

لقد أصبح العالم العربي بسبب هذه الكائنات المثقفة، يشعر فعلا أنه قاب قوسين أو أدنى من الهمجية والفوضى، لذا أخذ يعاوده الحنين إلى ماضيه؛ حيث التقاليد والتوازن بين منجزات العقل وتحقيق الذات والقيم الدينية. هذا ما صرح به آلان تورين جهراً، وما خلص إليه في نهاية نقده للحداثة قائلا: «لم يعد لدينا ثقة في العالم، لم نعد نؤمن بأن التراء يقود إلى تحقيق الديموقراطية والسعادة. لقد ذهبت الصورة التحررية للعقل وعقبها الخوف

من العقلنة (...) يظهر خلف هذه المخاوف شك عميق أن تكون الإنسانية بإزاء فض تحالفها مع الطبيعة وتتحول إلى همجية (...) يتحسر البعض على مجتمع التقاليد بشفراته ومراتبيته وطقوسه (...) لاسيما في البلاد التي جاءها التحديث من الخارج على يد المستعمرين والمستبدين»[10].

3 - الحداثة النقدية المقلدة عند الغذامي:

لقد اختار تيار الحداثة العربية - طلباً لحداثة عربية نقدية - أن يستعير النموذج الغربي بسلبياته وإيجابياته فاستنسخه وجعل منه نموذجاً أسمى للاحتذاء، وحافظ عليه كما هو دون أن يكلف نفسه عناء التعديل والاصلاح، فعلقت بنموذجه المقلد آفات وعيوب حملها معه من مجاله التداولي إلى مجال التداول الإسلامي الذي يختلف عن الأول عقيدة وثقافة.

ويخيل إلي أن استنساخ النموذج الغربي طلبا للاقتداء به - وفق النظرة التاريخانية - هو قياس فاسد، وأنه ليس من الحداثة الفعلية في شيء، لأنه يعيد إنتاج الفعل الحداثي كما حصل في تاريخ وثقافة أخرى، مقلداً أطواره وأدواره.

إنه لا حداثة إلا بالتحرر من الوصايا الشاملة المقيدة لحرية الإبتكار و الإبداع، ومن اتباع نماذج منتزعة من أحداث و سياقات وثقافات الغير التي تختلف عن الثقافة العربية الإسلامية فكراً وعقيدة. فلا حداثة إلا بتخليص العقل من التبعية وخروجه إلى فضاء الإبداع، وهذا ما يدفعنا إلى إثارة السؤال الكبير الحاسم: كيف نتحرر من وصاية المنقول ومن الانبهار بالغير الذي يمارس

هيمنة على العقل العربي ويعيقه عن الابداع وعن تحقيق الحداثة الحقة؟ أليس تيار الحداثة العربية في حاجة إلى المراجعة والنقد للتحرر من قيد النقل والاتباع، وضبط عملية الانبهار بالغير وتطوير هوية واقية تقي الذات من الدخول في العدم؟[11].

يعد النقد الأدبي السعودي من التجارب النقدية العربية الرائدة في انفتاحها على الحداثة النقدية الغربية، ونذكر في هذا الصدد التجربة النقدية عند الغذامي كما جسدها في كتابه الخطيئة والتكفير الذي صدر سنة 1985م. والكتاب كما يظهر من عنوانه هو قراءة تشريحية لنموذج أدبي من الأدب السعودي الحديث ممثلاً في أدب حمزة شحاتة. وتوصف هذه القراءة بأنها حداثية المنزع والمنهج لأنها استنسخت نموذج الحداثة الغربية بكل تياراته ومشاربه النقدية المختلفة. و لقد اختار الغذامي أن يجمع في هذه القراءة أمشاجاً من النزعات والتيارات النقدية على ما بينها من اختلافات، فقد جمع بين البنيوية اللغوية عند دي سوسير، وسميائية بارت، وتفكيكية ديريدا التي تنتمي إلى تيار ما بعد البنيوية، وشعرية جاكبسون وتودروف وكريستيفا. ولقد خصص لذلك قسماً نظرياً تحدث فيه – وصفاً وإعجاباً – عن الوسائل و الأدوات النقدية المقتبسة من هذه التيارات بعد أن صنع منها نموذجا لقراءته التطبيقية.

وهكذا يتبين أن هذا النموذج ذو أصول حداثية غربية انتزع من مجاله التداولي الغربي فتم تنزيله أو إسقاطه على مجال تداولي ثان هو مجال التداول الإسلامي الذي يختلف عن الأول عقيدة وفلسفة وثقافة .

ولا يخفى على ذي بصيرة ما في هذا التنزيل أو الاسقاط الاندفاعي من عيوب منهجية تفقد القراءة قيمتها كما تفقد النتائج المتوصل إليها مصداقيتها. ومنطق الحداثة نفسه لا يرتضي مثل هذه القراءة التي تسلم بالوسائل والأدوات قبل انتقادها و فحص فاعليتها وجدواها.

إن مبدأ النقد الذي هو ركن أساس في القراءة الحداثية يقتضي الانتقال من حال الاعتقاد إلى حال الانتقاد، والمراد بالاعتقاد هنا هو التسليم بالشيء من غير وجود دليل عليه[12]، ومقابله الانتقاد القائم على التعقيل الذي يراد به إخضاع الظواهر والمؤسسات والوسائل والأدوات لمبادئ العقلانية قبل التسليم بها، ومن شأن هذه المبدأ أن يجنب صاحبه الوقوع في أخطاء الغير، وأن يحقق على التدريج أشكالاً من التقدم والتطور في الإحاطة بالظواهر والسلوكات.

لقد ارتضى محمد الغذامي في قراءته النقدية أن يستعير أدوات ووسائل منهجية تنتمي كلها إلى تيار البنيوية وما بعد البنيوية، وأن يسلم بها ويعتقد في نجاعتها دون القيام بنقدها وإخضاعها لمبدأ العقلنة الذي يعد شرطاً أساساً في تحقق الحداثة. «إن اسقاط أية وسيلة على أي موضوع يحتاج إلى مشروعية، ومشروعيته تقوم في التحقق من وجود المناسبة بين الوسيلة والموضوع، ولا مناسبة بينهما إلا إذا حافظت الوسيلة على إجرائيتها بعد نقلها من مصدرها وحافظ الموضوع على خصوصيته بعد إنزالها عليه»[13].

وقبل أن نتحدث عن الوسائل والأدوات المنهجية المنقولة في قراءة الغذامي نريد قبل ذلك أن نعرض للسياق الفلسفي والنظري

الذي نشأت و تداولت في مجاله، ويتعلق الأمر بالنزعة البنيوية والتفكيكية باعتبارهما إطاراً نظرياً وفكريا تندرج ضمنهما وسائل القراءة عند الغذامي.

1 - البنيوية:

يصرح الغذامي من خلال عنوان قراءته وفي ثناياها، وكذا في قراءات ثانية لها أنه سلك فيها مسلكاً بنيوياً، يتعامل «مع النص على أنه بنية مفتوحة على الماضي مثلما أنه وجود حاضر ويتحرك نحو المستقبل»(14).

إن القراءة البنيوية تقوم على ثلاثة أبعاد، أولها: أن النص بذاته نظام أو بنية خاصة لها نحوها وتركيبها ومعجمها، يمكن حل شفرة استخدامها وفهمها للغة. أما البعد الثاني فيتمثل في علاقة النص المفرد بالنظام الأدبي ككل، بمعنى أن النص يتأثر – شكلاً وتصوراً – بنصوص أخرى، مما يجعل جزءاً من معناه مبنياً على علاقة التناص مع هذه النصوص المضمرة. وأما البعد الثالث فهو الذي يقيم علاقة بين النص والثقافة ككل.

إن هذه الأبعاد كلها تجعل المشروع البنيوي متجهاً إلى نشاط القارئ بصورة خاصة، مهملاً «دور المؤلف في عملية استنتاج المعنى من النص»(15). وإبعاد المؤلف عن النص معناه إبعاد الاهتمامات التاريخية و البيوجرافية عن معنى النص و عن بنيته اللفظية.

إن مثل هذه المفاهيم نجدها حاضرة ومبثوثة في ثنايا القراءة عند الغذامي، فأينما ولينا وجوهنا إلا ونجدها تتردد في تعاود وتكرار، يذكرنا بها الغذامي حتى لا نغفل عنها، فهو حين يتحدث

عن التفسير البنيوي يشير إلى أنه «ليس حدثاً أجنبياً على النص فهو ينبع من داخله...

وهذا يبعد عن النص كل ما هو أجنبي عنه كالسيرة الذاتية لمؤلفه و تاريخ عصره ونية الكاتب، وهذه كانت صفات القراءة القديمة، وقد حلت الآن محلها التشريحية التي تعمد إلى إقامة علاقات بين النصوص، لتكتشف من خلال ذلك قدرة الكاتب على مواجهة الموروث لأن كل كاتب يعمل داخل نظام لغوي و ثقافي و ليس بمقدور خطابه الخاص أن يهيمن»(16).

ففي هذا الكلام – كما لا يخفى – ترديد لمقولة البنيوية وتسليم باعتقادها الراسخ أن اللغة هي مفتاح فهمنا لأنفسنا وللعالم من حولنا. أي أن اللغة هي التي تفكر فينا وأننا لا نفكر بمعزل عن سجنها مما يجعل الانسان فاعلاً غير حر. بمعنى أنه لا يقوم بفعل ما بمحض إرادته، وإنما مرد ذلك إلى بنية سابقة على وجوده كفرد هي التي تقوم بذلك الفعل من خلاله أو عبره.

وهكذا تندرج البنيوية ضمن التيار الفلسفي الذي يرفض وجود حقيقة بحتة. فلما كان الانسان يوجد في عدد من البنيات المتداخلة فإنه يعبر عنها من خلال ما يقول. ولما كانت هذه البنيات موجودة قبلنا فالأجدر أن نقول: إن البنيات هي التي تتكلم عبرنا أو من خلالنا ولسنا مصدر ما نقول أو نفعل. إننا مضطرون لاستعمال لغة هي في الوقت نفسه تستعملنا وتتكلم عبرنا. وبذلك نتمكن من استعمال اللغة فقط بالسماح للنظام بالتحكم فينا بطريقة ما.

وإذا كان الإنسان يفتقد إلى التفكير الحر لوجود بنيات سابقة عليه يفكر بها ومن خلالها فإنه يفتقد إلى الأصالة والصدق أيضاً،

فما يقوله ليس من عنده وإنما هي نصوص متداخلة ترسبت في نصه فاختلطت الأصوات وتعددت حتى أصبحنا إزاء معان لا تعد ولا تحصى، لا ندري من أصحابها ومن قائلوها ولمن هي. هذا ما يشير إليه الغذامي في قوله الآتي: «يصبح السياق مطلقا لا تحصره حدود، ومن خلال قصيدة واحدة نستطيع قراءة مئات القصائد ونجد فيها ما لا يحد من سياقات تحضرها الإشارات المكررة. وهذه نظرة جديدة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم. وما ذاك إلا حركة الإشارة المقتبسة وما جلبته معها من سياقاتها السابقة»[17].

لقد بلغ اعتقاد الغذامي بمقولة التناص وسلم بها تسليما مطلقا حتى إنه اتخذها معياراً تفضيلياً يصوب به فكرة السرقات في نقدنا القديم على الرغم من انتماء المقولتين لمجالين تداوليين مختلفين. إن فكرة السرقات صدرت عن عقل أخلاقي يؤمن بنسبة الكلام لصاحبه أصالة وصدقاً فهو يعبر عن نيته ومقاصده، وأي تغيير أو تحريف فيه من شأنه أن يزور الحقيقة ويطمسها ولهذا حرص هذا العقل أن ينسب الكلام لأصحابه كما ينسب الابن لأبيه والفعل لصاحبه، وليس ذلك من غاية ووظيفة التناص الذي يرى أن النص كالحياة – تبعاً لنظرية التطور والنشوء – مردهما إلى مصدر مجهول، وأنهما ينشآن من تلقاء أنفسهما ويظلان في تطور وارتقاء، ولا يهم أصلهما ومصدرهما ما داما قد وجدا وتطورا من كائنات سابقة. وبذلك يتبين أن المنظومة التي نشأت فيها السرقات هي غير منظومة التناص، وعلينا قبل أن نسلم بهذه المقولة ونجعل منها معياراً تفضيلياً نصحح به مفاهيم تراثنا أن نكون على معرفة

بهذه المقولة المنقولة وأن نتمكن من ناصية استعمالها وأن نحيط بالأسباب النظرية التي انبنت عليها.

إن مفاهيم مثل التناص والنصية وتعدد الأصوات لم تكتمل صيغتها العلمية بعد، فكيف نجعلها مقولة مطلقة وهي لازالت في طور التكوين، وقد ألفت فيها أبحاث وكتب ولاتزال من أشهرها كتابان لجيرار جينت، أولهما يحمل عنوان «عتبات» (seuils) والثاني بعنوان «طروس» (palimpseste). والكتابان معاً عبارة عن دراسة مفصلة لمقولة التناص (تداخل النصوص) في الفكر الغربي، وقد تجاوز فيها جينت الفكرة البسيطة التي وضعها كل من بارت وجوليا كرستيفا عن التناص باعتباره تداخلا بين عدد من النصوص في نص جديد، واقترح بدلاً عن التناص ما سماه التعالي النصي الذي يدخل ضمنه مفهوم التناص كما وضعه بارت وكرستيفا الذي أعجب به الغذامي إعجاباً كبيراً. ولقد عد جينت هذا النوع بدائياً وبسيطاً مقارنة مع أنواع أخرى تبدو أكثر تعقيداً، كما أدخل جينت أيضاً ضمن التعالي النصي مفهوم السرقات ومفهوم المعارضة ومفهوم المحاكات الساخرة، وبذلك لم يعد للتناص في هذا التصور الجديد الهيمنة المطلقة كما كانت من قبل حتى يصحح المفاهيم الأخرى التي تخالفه ويهيمن عليها. بل إنه عرف حجمه ورضي بأن يكون مفهوما بدائيا بسيطا جنباً إلى جنب مع مفهوم السرقات ليكونا مع مفاهيم أخرى ذكرها جينت في كتاب «طروس» نظرية عامة عن التعالي النصي.

ولقد بلغ إعجاب الغذامي بمفاهيم النقد الجديد عند بارت درجة كبيرة من التبجيل والتعظيم حتى إنه كان يتلقاها وكأنها وحي

نبي لا يأتيه الباطل من بين يديه، يسلم بها تسليماً مطلقاً ويبجلها وكأنها كشف علمي فتحت به مغاليق المعرفة ، يقول الغذامي: «ونعود الآن إلى بارت لنشهد على يديه مصرع النقد التقليدي الذي ينهزم خاسرا على منظر موت المؤلف حيث تختفي السيرة الذاتية وتاريخ حياة الكاتب وأزماته النفسية معه في فناء قاتل، وتحل محل ذلك نظرية فنية في استقبال النص حيث يقوم القارئ إلى جانب الناسخ لينعش النص بحياة جديدة»(18). ثم يتحدث بعد ذلك عن أفكار بارت قائلاً : «هذه بعض من أفكار بارت حول النص الأدبي أفردتها هنا بحديث يخصها ، وما ذاك بحاو إلا لجزء يسير من إنجاز هذا الناقد العظيم»(19).

لا يخفى ما في هذا الكلام من إعجاب بمفاهيم ووسائل النقد الحداثي الجديد عند بارت التي خاض بها معاركه النقدية مع النقد التقليدي وحقق بها انتصارات وفتوحات، وجرياً على النهج نفسه واتباعا للمنهج ذاته يريد الغذامي أن يصرع النقد التقليدي العربي، وكأن ما جاء به بارت من وسائل صالح لكل البيئات والأزمان ومن شأنها أن تحقق الفتوحات.

إن آفة النقد الحداثي العربي هو أنه كان يصر على تحديث النقد العربي بآليات متجاوزة، ولقد بنى نقاد الحداثة العربية - كما يقول طه عبدالرحمن - على بعض ما نقلوه من أدوات وآليات تقريرات وأحكاما، «أرادوها حاسمة وتحليلات أرادوها نافذة، واتهموا مخالفيها بالتراثية والتقليدية والسلفية والجمود، لكن سرعان ما ظهرت الحاجة إلى تجاوز هذا المنقول فضلاً عن أحكامهم ونتائجهم التي أقاموها عليه، ومع ذلك لم يجعلهم هذا

التجاوز يراجعون طريقتهم الإسقاطية بله يشككون في فوائدها أو صلاحيتها أو يلومون أنفسهم على اتباعها»(20).

لقد سقت هذا الكلام لأنني رأيت الغذامي آنفا قد أصر على الترويج للنقد الحداثي وعلى توظيفه للبنيوية وما بعدها ووسائلهما باعتبارهما نظرية عابرة للزمان والمكان، صالحة لأن «تفسر جميع الحقائق البشرية أو على الأصح أنها على وشك أن تفسر كل شيء»(21)، ولم يكن يدري أن البنيوية وما بعدها بوسائلها النقدية أشبه بالموجات الفكرية الزائلة منها بالمنجزات العلمية الراسخة، وأن ما أنتجته من أدوات خاضع للنسبية وللتاريخية. كما أنه أصر أيضاً على تبجيل هذه الوسائل مشيراً إلى نجاعتها وتحليلاتها النافذة وانتصاراتها العظيمة على النقد التقليدي، وفي ذلك مغالطة كبيرة، إذ الأمر لم يكن كذلك واقعا وحقيقة. فعن أي مصرع للنقد التقليدي يتحدث الغذامي ونحن نعلم تاريخياً أن هذا النقد هو من كان يوجه النقد اللاذع والهجوم العنيف للنقد البنيوي الجديد الذي كان في موقف رد ودفاع، فليس من يدافع كمن ينقد ويهاجم. والذي هو مؤكد تاريخياً أن ريمون بيكار Rymond Picard ممن يحسب على النقد التقليدي كتب كتاباً سنة 1965م سماه «نقد جديد أم دجل جديد Nouvelle critique ou nouvelle imposture» شن فيه هجوماً عنيفاً على كتابات بارت في النقد الجديد، موجها نقداً لاذعاً لمبادئه في مرحلته الوسطى تلك التي ترى أن الأدب لعب وتسلية وأن حقيقته هي حقيقة تخييلية ذهنية وأن كل واحد منا هو بنيوي لذاته. ولقد رد بارت عن هذا الهجوم بكتابه النقد والحقيقة سنة 1966م دافع فيه عن هذه المبادئ. وهكذا يتبين أن من كان في لحظة ضعف واحتضار هو النقد الجديد وليس النقد التقليدي.

إن الزمن الذي كتب فيه الغذامي كلامه السابق عن مصرع النقد التقليدي على يد بارت هو سنة 1985م الذي كانت فيه البنيوية نفسها قد انتهت قبل ذلك بسنوات في فرنسا موطنها الأصلي، بينما النقد التقليدي بقي قائما يدرس في الجامعات والمدارس، بل إنه لازال إلى يومنا هذا موجوداً، في حين أصبحت البنيوية ذكرى تاريخية فحسب. إن هذه حقيقة ينبغي أن نقرها لأن الشواهد عليها كثيرة، فلا أدري هل كان الغذامي على علم بها أم أنه أصر على أن يروج لوسائل وأدوات يعلم أنها موجات فكرية عابرة، وأدوات انتهت صلاحياتها فاستنسخها بعد موتها وفواتها باعتبارها ذات فائدة ونفع.

لقد أشار أحد النقاد الغربيين – وهو جورج واطسون – ممن كان شاهدا على ازدهار البنيوية في الخمسينات وعلى أفول نجمها في الستينات أنها أقرب إلى النظرية منها إلى الأداة العملية. «إنها باب من التفكير يتساءل كيف يمكننا الوصول إلى دلالات الأعمال الأدبية»[22]. والأهم من هذا كله هو أنها نظرية متعلقة بسياقها الثقافي ارتبطت به وجوداً وعدماً، فلما انتفت أسباب وبواعث وجودها تلاشت وتراجعت.

لقد ظهرت البنيوية خلال الخمسينات لتحل محل الفلسفات الوجودية التي أخذت في الذبول، ثم سرعان ما بدأت تتراجع في أواخر الستينات عندما أخذ الناس يتحدثون عنها في باريس ويشيرون إليها كبقايا نظرية بالية. «لقد انقرضت فترة البنيوية وبقيت اللفظة في مصطلحات المدارس فقط»[23].

ولعل هذا التراجع منذ سبعينيات القرن الماضي يدفعنا لإعادة النظر في النيوية ومفاهيمها ووسائلها نقداً وتقويماً. وإني لأعجب كيف أن النقد الغربي الذي نشأت في سياقه البنيوية يقر ويعترف بانتهاء فترتها وبعدم جدوى وسائلها، وإنها لا تعدو أن تكون موضة وموجة فكرية جاءت ثم انتهت مع نهاية السبعينيات، ومع ذلك نستعيرها ونستنبتها في بيئتنا الثقافية العربية. وإني لأتساءل هل كنا على علم بموت هذه النظرية في بيئتها، ومع ذلك حملناها إلى بيئتنا لنحييها ونري الغرب أننا أحيينا جسماً مواتاً فنحن أحق به منهم، وأننا وهم سواء في الإبداع والابتكار، فهو أبدعوا النظرية ونحن أحييناها وبعثناها في أرضنا لنريهم أن هذه النظرية التي كانت حكراً على بيئة وزمان محدد أصبحت عابرة للأزمان والقارات، وأنهم لم يكونوا يعلمون بها إلا حينما رأوها حية تسعى في بيئة أخرى غير بيئتهم؟ وهل كنا نعلم حقاً أن هذه النظرية ووسائلها هي منتهية الصلاحية فاسدة المعنى والمضمون ورغم ذلك نقلناها إلى بيئتنا باعتبار أرضنا أرض نفايات، وهل كتب عبينا أن نواري موتى غيرنا وندفن النفايات وقمامات الأفكار عندنا؟ أم أننا لم نكن نعلم بذلك إلا عندما جئنا بها، ثم تبين لنا بعد حين أنها غير صالحة وأنها أصبحت بالية في بيئتها – لأن بيننا وبين القوم هناك مسافة زمنية سحيقة – ومع ذلك أصررنا على استعمالها وإبقائها عنادا أو خجلا أو بدعوى أننا نقوم بالتجربة فلعل وعسى، ومن يدري لعلنا نبتكر جديداً ؟

يجمع كثير من النقاد أن البنيوية التي تحدث عنها الغذامي بزهو وانتشاء معجباً برائدها أشد إعجاب، لا تعدو أن تكون

موجة فكرية ركبها المثقفون كما ركبوا غيرها من قبل ومن بعد، تبعاً لنظام الموضة الذي كان سائداً ولايزال في باريس. وإذا كانت فرنسا ميداناً لموضة الأزياء فقد كانت كذلك مجالا للموجات الفكرية ، يتسابق المثقفون ويتنافسون في ركوب أحدثها ، بل يتباهى بعضهم على بعض في ذلك. «فإذا لم تكن وجودياً في الأربعينات وبنيوياً في الخمسينات وماركسياً في الستينات ومتحمساً لنظريات اللغويات في السبعينات قضي عليك بسهولة باعتبارك شخصاً تعوزك الحساسية إزاء مقتضيات الحياة الفكرية. ولذلك سيكون من الممكن تخطيط السيرة الفكرية للبارزين من الأدباء في حدود تلك المذاهب الفكرية العامة التي سرعان ما اعتنقوها ثم سرعان ما نبذوها»(24). ولقد مر بارت الناقد المبجل عند الغذامي بهذه التيارات كلها وركب الموجات جميعها، فقد كان وجودياً في أول الأمر ثم بنيويا فيساريا ثوريا ثم تفكيكياً ذاتياً في نهاية المطاف.

إن السبب الذي جعل المثقفين يغيرون معتقداتهم الفكرية والنظرية بسرعة كبيرة في فرنسا كما كانوا يغيرون موضة أزيائهم راجع إلى انهيار الإيمان بالدين كما يقول جورج واطسون. إن العقل الأدبي منذ أن حاد عن طريقه المعهود المتمثل في الإيمان بالمعنى والحقيقة، «وهو يسعى طول الوقت باحثاً عما يستعيض به عن ذلك الإيمان المفقود (...) إننا نعيش في عصر يتسم بأشكال من التعصب سريعة التغير، نودي فيه بمذهب فكري تلو مذهب باعتباره الحل الذي سيخرجنا من حيرتنا. وكانت الدعوى دائما قصيرة الأمد»(25).

2 – **التفكيكية:**

تعد التفكيكية (Déconstruction) الشق الثاني الذي بنى عليه الغذامي نموذجه النقدي، وقد اختار أن يترجمها بالتشريحية، وقد قدمها باعتبارها معياراً تفضيلياً ضمن مدارس النقد الحديث ، وقد برزت هذه المدرسة يقول الغذامي «كأجمل ما قدمه العصر من إنجاز أدبي نقدي حيث يعطي مجالاً تاماً للتركيز على النص، وفي نفس الوقت يفتح بابه في الدور الإبداعي للقارئ»(26).

ويزعم الغذامي أن تشريحيته (تفكيكية) في قراءته النقدية تختلف عن تشريحية ديريدا التي تقوم على «نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه. وأنا لم أعمد إليها هنا لأنها لا تنفعني في هذه الدراسة. ولقد استخدمها ديريدا لأنه كان يهدف إلى نقد فكر الفلاسفة من قبله (...) ولقد أميل إلى نهج بارت التشريحي لأنه لا يشغل نفسه بمنطق النص»(27).

وفي دراسة أخرى تالية يذكر الغذامي أنه يستعير من التفكيكية بعض وسائلها في قراءته النقدية مثل مفهوم (الاختلاف) الذي جعله أقرب إلى الجرجاني منه إلى دريدا، «وهذا لا يعني أنني لا أستفيد من ديريدا، بل إنني أقرأ لهذا الرجل وأستفيد منه، ولكن ذلك لا يلغي الجرجاني ولا يزيحه من ذهني بل إنه يعمقه في نفسي ويزيده رسوخا في يقيني»(28).

ومرة أخرى نجد أن الغذامي يتخذ من وسائله المنقولة من التفكيكية معياراً تفضيلياً يقيس به مفاهيم تراثية، فما تشابه منها معه أو اقترب منه فضله وآثره، وما اختلف مع معياره عدله وصوبه حتى يستقيم ويجيء وفق نموذجه المستعار كما فعل آنفاً مع

مفهوم السرقات. فالذي قرب الجرجاني من الغذامي ورسخه في يقينه هو ما وجده من تشابه بين مفهوم الاختلاف عنده ومفهومه عند ديريدا، وإن كنت لا أميل إلى تشابه المفهومين عند الرجلين لاختلاف رؤيتهما وفلسفتهما والمجال التداولي لكل واحد منهما.

ولما كان الغذامي شغوفا بالمدرسة التفكيكية وبأدواتها التحليلية فقد حاول أن يقعد لها عربياً وأن يجد لها أصلاً في الثقافة العربية أكثر من تجذرها في بيئتها ولغتها الأصلية، وهذا مما أعجب له كثيراً. إن المفهوم الذي تطوقه عوامل فكرية وسياسية ونفسية ويقيده سياق ثقافي اختار له صاحبه أن يكون رهيناً له لا يتعداه إلى سواه، حرره الغذامي وجعله مفهوماً شاملاً وأخضعه للتعميم، إن هذا لشيء عجاب. يقول الغذامي: «ولنقارن بين كلمة deconstruction وتشريحية وتفكيكية حيث الكلمة الأجنبية كلمة منحوتة ، مخترعة. أما الكلمات العربية فأصيلة ولذا تحملان تاريخاً سابقاً عن الاصطلاح في حين أن الأجنبية تضع تاريخها الخاص بها لأنها جديدة على معجم لغتها ولا يحاصرها تاريخ سابق ثم إنها تحمل فكرة النقض والبناء معاً»(29).

لا أدري إلى أي شيء يريد أن يصل الغذامي، هل يريد أن يقول إن المصطلح العربي أكثر دلالة وتعبيراً من مقابله الأجنبي، ومن تم فالتفكيكية نحن أهلها وأولى بها من واضعيها وممن نشأت عندهم؟ أم يريد أن يقول إن جاك ديريدا له رؤية استشرافية فقد وضع المصطلح بلغته الأجنبية ولم يكن يدري أن له جذوراً ضاربة في تراث العربية، فالمفاهيم تنثال أو توحى إليه، ومن تم فالتفكيكية مذهب إنساني كوني له القدرة على تفكيك كل شيء ؟

إن منطق العقل والنقد يقتضي قبل الاندفاع والحماس أن نخضع المفهوم للعقلنة وأن ننتقده قبل اعتقاده .

بدأت التفكيكية في فرنسا على يد رولان بارت الذي ارتبط بمشروعها عندما تحول عن البنيوية. ثم ارتبطت التفكيكية بعد ذلك في آخر مراحلها بأعمال جاك ديريدا الذي أبدعها كمنهج لقراءة النصوص يعتمد المقاربة الفلسفية أكثر من المقاربة الأدبية(30). ومع جاك ديريدا ستهاجر التفكيكية إلى مناخ ثقافي مختلف هو المناخ الثقافي الأمريكي، لتلقى هناك ترحيباً ورواجاً في جامعاتها وتجد لها أنصاراً ومريدين.

تقوم التفكيكية في بدايتها الأولى مع بارت على وسائل ومفاهيم مثل مقولة موت المؤلف، وذاتية القارئ، ولا نهائية المعنى، وهي المفاهيم التي تلقفها الغذامي واستعارها في قراءته النقدية. ولا ينبغي أن يغيب عنا أن هذه المفاهيم تحمل فلسفة في الحياة نابعة من سياقها الثقافي والفكري الذي نشأت فيه.

يصرح الغذامي – جرياً وراء بارت – أن اللغة الشعرية هي لغة رمزية والعلاقة فيها اعتباطية تحكم بين الكلمة وما تدل عليه كتصور لا كشيء(31). وبهذا المعنى تصبح اللغة «نظاماً سيميولوجيا يتمثل في رموز كل منها إشارة تثير في الذهن إشارة أخرى وتتعاقب الإشارات يثير بعضها بعضاً في الذهن دون محاولة الوصول إلى مشار إليه (مدلول) محدد»(32).

أما مقولة موت المؤلف فهي من المفاهيم المنقولة المبجلة عند الغذامي وقد اعتمدها وسيلة في قراءته النقدية، وكدأبه فيما سبق

من المفاهيم يحاول أن يجد لهذا المفهوم أصلا في الثقافة العربية الإسلامية وأن ينقله من سياقه الفرنسي الخاص المرتبط بموضة فكرية عابرة وأن ينزله على سياقات أعم وأشمل تشمل آدابا عالمية مختلفة .

إن من بين ما توحي به فكرة موت المؤلف في المصطلح الإنجليزي والفرنسي هو الثورة والتمرد على التلاحم المطلق بين النص وصاحبه، مما يجعل مفهوم موت المؤلف في الفكر الغربي مفهوما يرتبط بالتحرر من القيود المفروضة تاريخياً ونفسياً[33] .

إن فك الارتباط بين النص وصاحبه والتحرر من التلاحم المطلق الذي كان بينهما تاريخياً ونفسياً، يعني أن النص في الفكر الغربي سيفقد صفتين أساسيتين من صفاته هما الأصالة والصدق، إذ لا وجود لنص أصيل مادام النص عبارة عن فسيفساء اقتباسات وأصداء وآثار من نصوص أخرى ترسبت في النص الجديد. بمعنى ان النص الجديد ينشأ عن نصوص سابقة ويحمل في داخله بقايا التراث الثقافي، وكأن المؤلف لا دور له سوى أن يرجع إلى هذا المنبع الجماعي فيجمع بين المختلفات ويؤلف بينها. وإذا كان الأمر كذلك فإن النص لا يعبر عن مقاصد مؤلفه أكثر مما يعبر عن الثقافة الجماعية التي يصدر عنها. ولما كان النص لا يعبر عن مقاصد أصحابه فلا وجود لحقيقة ثابتة ولا لنص صادق، وإنما هي معان أقرب إلى أهواء وميول وقيم قارئ النص منها إلى مقاصد المؤلف الذي تعوزه الأصالة والصدق. إلا أن القول بانتفاء القصدية من النص سيحول القراءة إلى فوضى، حيث لا توجد قراءة نهائية وموثوق بها، وإنما توجد نصوص بعدد قراءة النص الواحد، ومن ثم تصبح كل قراءة نصاً جديداً مبدعاً.

إن هذه المعاني هي التي حاول الغذامي أن يؤصل لها في مفهوم الثقافة العربية الإسلامية في كلام هذا نصه: «إن كلمة مؤلف أقرب للموضوعية من كلمة (Author) لأنه لا وجود لذلك الذي يكتب أصالة وصدقاً كما توحي الكلمة الإنجليزية وكل كاتب في الدنيا هو (مؤلف) أي جامع متنافرات، والإبداع ليس إيجاد للعدم، ولكنه إعادة صياغة وتأليف لما لم يؤلف من قبل. ولهذا فإن الكلمة العربية تشير إلى حقيقة الفعل الكتابي، بينما تطمح الانجليزية إلى غاية ليست بالإمكان قبول دلالتها إلا بتأويل (الأصالة والصدق) تأويلا يقربهما من معنى التأليف»(34).

ومرة أخرى يحاول الغذامي أن يخرج المفهوم من سياقه ذي الأصول الغربية ثقافة وعقيدة إلى سياق الثقافة العربية الإسلامية ويمنحه معنى شمولياً في تأويل بعيد يغلب عليه التمحل والغلو. إن إخراج المفهوم من سياقه و إعطاءه دلالة جديدة غير ملازمة له في أصله هو تعسف وتحريف مناف للحقيقة والواقع .

ألم يكن الغذامي يدري أن الوسائل المبجلة في نموذجه النقدي مثل مفهوم موت المؤلف و مقولة القارئ ولانهائية المعنى تصدر كلها عن فلسفة جديدة نهجها بارت وسلك مسلكها في مراحله المتأخرة عندما تحول إلى ما بعد البنيوية. ويذكر النقاد أن هذه الفلسفة ذات صلة بالذاتية والفردانية، وقد أصبحت بعد عام 1970م هي الموضة الجديدة في النقد الباريسي. لقد كان النقاد في هذه المرحلة يتنافسون بشدة في الذاتية، ويفخر بعضهم على بعض كما لو كان كل منهم يهمس في أذن الآخر قائلاً: إنني أشد منك ذاتية.

وسيصبح الأدب عند بارت - طبقا لهذه الفلسفة - مجرد خدعة مغرية، بل إن كل شيء في الحياة - حتى الفعل ذاته - سيتخذ سيماء اللعب. ولقد توصل بارت إلى هذه الفلسفة عندما أحس بأن الأدب لا يقول شيئاً ولا وجود فيه لحقيقة ثابتة ولا لمعنى قار، وإنما هو إشارات ودوال حرة ومطلقة لا تشير إلى أي معنى خارج ذاتها. إن هذا التصور هو ما دفع بارت إلى أن يقول عن الأدب بأنه أشبه بإله شعاره الدائم هو «أنني أخذل. فالأدب هو فن الخذلان، فن الخداع (l'art de la deception). قد تفترض أن الأدب يقول لك شيئا حين تقرؤه، و قد تظن أن الروائي يخبرك عن الحياة في مرحلة تاريخية معينة في أوائل القرن بفرنسا، ولكنك تخطئ في ذلك»[35].

إن هذه الفلسفة الذاتية ذات التوجه العبثي والعدمي التي نحسها في هذه الأحكام التي أطلقها بارت عن الأدب لم ترق لكثير من النقاد الغربيين أنفسهم ممن يجمعهم مع بارت سياق ثقافي ومجال تداولي واحد، فوجهوا له نقداً لاذعاً يمكن إجماله على النحو الآتي:

1 - يتضمن كلام بارت عن الأدب حكما عاما متهافتاً لضآلة حججه. فبارت يعمم على الأدب العالمي حكماً دون أن يقرأ كمية كافية منه. إن مشكلة النقد الفرنسي يقول النقاد تتسم دوما بالقومية الفرنسية إلى حد مزعج، فهو ينطلق من أدباء فرنسيين يحصون عددا ثم يصدر حكماً عاماً يشمل كل الآداب العالمية.

لقد كان النقد الجديد الفرنسي غالباً ما يفترض أن الأدب يبدأ عام 1800م فحسب، وأن الكتاب الأثيرين لديه من الأموات

هم بلزاك وفلوبير وبروست. أفلا يجدر به قبل أن يحكم عن الآداب العالمي أن يقرأه أولا أو يقرأ كمية كافية منه حتى يصبح لحكمه عن الآداب بعض القيمة و الوزن.

2 - تتسم نظرية بارت الأخيرة القائمة على الذاتية بطابعها اللاعقلاني العبثي الذي ينكر جدوى العقائد في الحياة، وبذلك يصبح كل نشاط بشري طبقاً لهذه النظرية مجرد لعب، ولا ينسحب ذلك على نشاط التخيل أو الأدب فحسب ، و إنما ينطبق أيضا على أمور أخرى في الحياة كالثورة والإصلاح.

3 - إذا أصبح المرء يعتقد في عدم معرفته للظواهر الاجتماعية أو وصفه لها، وفي عدم جدوى الأقوال والأفعال، وفي استحالة العثور على معنى نهائي وحقيقة ثابتة استحال عليه تغيير الواقع.

ولما كان الأمر على هذا النحو من الشك فإن المعنى في التفكيك لا يقترن ببنية الحضور، وإنما هو مرتبط بجدول الغياب مما يجعله معنى مؤجلاً هو أقرب إلى اللامعنى منه إلى المعنى. وإذا اختفى المعنى وغاب اللوغوس، وإذا أشكل علينا إدراك المعنى الثابت والجوهري للأشياء، لم يبق أمامنا إلا التأويل الذاتي والإشارة العابرة المرتبطة بالاستعارة والتجربة المقترنة بالتسلية واللعب والمتعة الذاتية.

إن ترسيخ مثل هذا المعتقد من شأنه أن يشكك الذات في إصلاح الواقع وتغييره، ويجعلها تتساءل عن جدوى الإصلاح والتغيير مادام المرء لا يعرف حقيقة و لا هدفاً و لا معنى في الحياة، فلماذا نغير ما لا نعرفه؟ ولماذا نغيره إلى شيء آخر لا نعرفه كذلك؟

4 - يعد هذا الموقف السلبي من الحياة موقفاً غريباً من بارت الذي كان يحسب على اليسار المتطرف المعروف بمواقفه في التغيير والإصلاح. ويعد هذا الموقف تراجعاً وخذلاناً من بارت - كما يذكر جورج واطسون- سببه دفع اليساريين إلى اليأس و إقناعهم بعدم جدوى الفعل السياسي، وبأنه لا توجد حلول إرادية للمشكلات السياسية، وعندها يعطى للحكام والساسة غطاء نظري يقيهم من المتاعب والقلق اللهم إلا في شكل مظاهرات مسرحية فارغة وجوفاء في الشوارع بين الحين والحين[36]، تشبه إلى حد ما تلك النصوص الأدبية الفارغة من المعنى، المبنية على ملفوظات لا تتعدى الذهن، وأنها أقرب إلى التسلية واللعب منها إلى جد الحياة.

5 - ويبرز جون إليس حالة الفوضى التي تترتب على الأخذ بالمقولات التفكيكية وخاصة تلك القائلة بغياب النص الثابت، واختفاء المركز أو الجوهر، واللعب الحر، ولانهائية القراءات. فهو يرى أن غياب القراءة الموثوقة أو المفضلة تعني أن كل القراءات، أو كل إساءات القراءة متساوية. وهذا استنتاج منطقي تماماً في غيبة النص الثابت الذي يمكن أن نرجع إليه. ثم إن ذلك يعني أيضا أننا في تقديم قراءة جديدة أو إساءة قراءة جديدة للنص لسنا مطالبين بتقديم أي قرائن أو أدلة من داخل النص - فالنص لا وجود له - لتعضيد ما يقول.

فإذا كان الفكر الغربي نفسه لم يقبل بمثل هذه الأفكار لخروجها عن منطق العقل السليم، ولشذوذها عن جوهر الفكر الانساني، فكيف نرتضيها نحن وسيلة للقراءة دون فحص ونقد، بله أن

نجعل منها نموذجاً أسمى للقراءة دون مراعاة اختلاف السياقات والمجالات، ودون أن نعرضها على معيار التفضيل الذي تحدثنا عنه آنفا المرتبط بجانب العقيدة في مجال التداول الاسلامي. إن مقولة مثل مقولة موت المؤلف لا يمكن القبول بها في مجال كمجال التداول الاسلامي الذي يولي أهمية للمقاصد والنيات قبل الأقوال والأفعال.

«لقد ساهمت مقولة موت المؤلف الذي لقيت رواجاً في النقد العربي الحديث في نزع طابع القدسية والصدق الذي كانت تجسده صورة المؤلف والفاعل في كل الأعمال، ومن ثم لم يعد وجود النص راجعا إلى أصالة مؤلفه، بقدر ما أصبح مرتدا إلى مبدأ الحوارية و تلاقح النصوص، وتفاعل بعضها ببعض كما تتفاعل المواد والذرات في إنشاء الأجسام. وبهذا المعنى تتحول الأعمال الأدبية إلى كتابة آلية لا تربطها علاقة بمقاصد مؤلفها، وهذا من شأنه أن يجعل منها أعمالا غير ذي جدوى قوامها العبث واللامعقول»[37].

إن في شعرنا العربي نماذج شعرية تنفي حقيقة غياب أو موت المؤلف في ثقافتنا الاسلامية، وتقرر حقيقة حضوره في النص الأدبي حضوراً قوياً لأنها تؤمن إيماناً – وفق قاعدة مطابقة القول للفعل – أن المتكلم في النص مسؤول عن أقواله، ولذلك يكون ملفوظ كلامه تعبيراً حقيقياً عنه، يجسد خصائصه الآدمية فعلاً وحقيقة كما هو الأمر في الواقع الخارجي.

إن المتكلم في النص وفق التصور الإسلامي حقيقي وليس متخيلاً، يتطابق مطابقة تامة مع صوت المتلفظ الذي آثر أصحاب الإتجاه البنيوي الشعري أن يكون صوته داخل النص فحسب، وأن

أصله يرتد إلى ذات من حروف و كلمات، وأن تكون بينه و بين المتكلم الذي يوجد خارج النص اختلافات تصل أحياناً إلى حد التناقض، مما جعل التيار البنيوي يشكك في قدرة النص عن التعبير صراحة وحقيقة عن صوت المتكلم الخارجي.

ويبدو أن مقولة موت المؤلف في تراثنا الأدبي الذي كان ينبع من مصدر إسلامي أن كل عمل نسيج مؤلفه، يحمل بصماته ويجسد ملامحه البشرية وجيناته الوراثية. ومما له علاقة بمكانة المؤلف وأهميته في المفهوم الإسلامي هو التشديد على مبدأ النية باعتباره فاتحة كل عمل، لافرق في ذلك بين شعيرة دينية محضة ،وبين عمل دنيوي كأن يكون تجربة أدبية أو صناعة حرفية. حتى الشعر فإن النية فيه تعد عماد بيته وأسه المتين، كما أشار إلى ذلك ابن رشيق في قوله الآتي: «الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حد الشعر»[38].

وإذا كانت النية في التصور الاسلامي قيمة أساساً تحضر في أكثر الأعمال الفعلية كالهجرة مثلاً، فمن باب أولى حضورها في بقية الأعمال ذات الطابع اللسني، كالنصوص الشعرية التي تعتبر مجالاً رحباً ترتبط به المقاصد والنيات وتعلق ببنيته العميقة، وبذلك يصبح الشعر كمؤلفه تماماً، يملك هو الآخر قلبا وباطنا يكون محشوا بالخبايا والأسرار، وفيه تعلق المقاصد والنيات.

4 - خاتمة:

إن ما تتميز به القراءة الحداثية لتراثنا وشعرنا العربي هو التهويل من النتائج المتوصل لها. ولقد عظمت في أعين نقاد الحداثة

الوسائل التي استعاروها للقراءة، فازدادوا استعراضاً لأنواعها، وتضخيماً لفوائدها التحليلية، وأعجبوا بأصحابها إعجاباً، وأوهموا القارئ بأنهم سيقدمون قراءة ستغوص في أعماق النص وستسبر أغواره، وأن ذلك لا يتسنى إلا لقارئ ماهر خبير، وأن من يملك هذه المهارة يقول الغذامي «فهو القارئ الصحيح. أما من قصرت به باعه عن بلوغ هذا المستوى من الوعي القرائي فإنه لا أمل يرجى فيه بأن يفسر نصاً أدبياً تفسيراً سيميولوجياً أو تشريحياً يمكنه من سبر أبعاد النص»(39).

إن من يقرأ مثل هذا الكلام في القسم النظري يظن أن الاستنتاجات ستبلغ الغاية في التحديث وأن القراءة ستأتي بما لم يأت به الأوائل، ولكنها عند التدبر والتفحص لم تخرج عما توصلت إليه القراءة التقليدية دون أن تلجأ لقراءة ولا لوسائل حداثية زعمت أنها ستفكك النص تفكيكاً.

إن ما توصلت إليه القراءة بشأن حمزة شحاتة هو أن أدبه يجسد صراعاً بين قطبين أزليين هما الخطيئة والتكفير. وأن وراثة الخطيئة ليست حكرا على شحاتة ، فكل البشر فيها سواء ولكنها عند شحاتة تصبح علماً عليه لشدة وعيه بها وهيمنة ذلك عليه. ومن قبل شحاتة كان المعري يصطلي نار الإحساس بالخطيئة، ولكن المعري حسم الموقف بصرامة وعزل نفسه عن الناس وحبس كل حواسه التي تغريه بالاحتكاك بهم، فصار رهين المحبسين الحسي والروحي، وبذلك أعلن إدانة أبيه وقرر البراءة لنفسه.

هذا جناه أبي علي   وما جنيت على أحد

ولكن حمزة شحاتة تورط مع الحياة ، على الرغم من احتراسه الشديد فوقع في الخطيئة معيداً بذلك قصة أبيه الأبدية.

ولكن السؤال الذي يلح علينا عند النهاية من القراءة هو: هل كنا في حاجة إلى هذا الكم من الوسائل والأدوات والآليات المنقولة من مناهج شتى لنصل في الأخير إلى نتائج هي نفسها التي وصل إليها علماؤنا بشأن أدب المعري وصنفوا أدبه ضمن لزوم ما لا يلزم مبنى ومعنى، وأدرجوا أسلوبه ضمن ما سموه جمالية المعارضة التي خرج بها المعري عن النمط السائد في أسلوبه فلزم ما لا يلزم وفي مسلكه في الحياة فجعل نفسه رهين المحبسين.

إن هذه النتيجة ستزيدنا تمسكاً بأدوات ووسائل تراثنا التي ورثناها عن أجدادنا فكم مرة أحسست ببلى هذه الوسائل فهممت بتحديثها، ولكن الذي زهدني فيها هو تهويل الوسائل وتضخيم النظريات مع ضعف النتائج، ولذا منيت النفس بالتروي فربما تتغير الموضة ويعود القديم الذي ورثناه صالحاً دون أدنى تعديل، أما إذا وضعنا فوقه غطاء جديدا فقد يكون شيئا آخر... ومن يدري لعله بالغطاء الجديد يظنه العالم شيئاً جديداً.

الهوامش

(1) طه عبدالرحمن ،تجديد المنهج في تقويم التراث ،المركز الثقافي العربي ،ط3، 2007، ص 244.

(2) نفسه، ص 250.

(3) نفسه، ص 251.

(4) طه عبدالرحمن، روح الحداثة ،المركز الثقافي العربي، ص 251.

(5) نفسه ، ص 25.

(6) نفسه ، ص 197-198.

(7) طه عبد الرحمن، تجديد المنهج، ص 253.

(8) شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة 177، ص 67.

(9) محمد الشيخ، بنية الوعي الحديث في فكر ألكسندر كوجيف، مدارات فلسفية،ع 4، 2000، ص 192.

(10) حميد سمير، خطاب الحداثة: قراءة نقدية، ص 41.

(11) نفسه، ص 46.

(12) طه عبدالرحمن، روح الحداثة، ص 26.

(13) نفسه، ص 190.

(14) عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة،دار سعاد الصباح، ص 193.

(15) ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر، ترجمة عبدالمقصود عبدالكريم،الهيئة المصرية، 1996، ص 65.

(16) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 60.

(17) نفسه، ص 58.

(18) نفسه، ص 74.

(19) نفسه، ص 76.

(20) طه عبدالرحمن، روح الحداثة، ص 195.

(21) جورج واطسن، الفكر الأدبي المعاصر،ترجمة محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية، 1980، ص 49.

(22) نفسه، ص 48.

(23) نفسه، ص 48.

(24) نفسه، ص 53.

(25) نفسه، ص 49.

(26) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 85.

(27) نفسه، ص 89.

(28) عبدالله الغذامي، ثقافة الأسئلة، ص 108.

(29) نفسه، ص 102-103.

(30) ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر، ص 75.

(31) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 128.

(32) نفسه، ص 129.

(33) عبدالله الغذامي، ثقافة الأسئلة، ص 202.

(34) نفسه، ص 202.

(35) جورج واطسون، الفكر الأدبي المعاصر، ص 103.

(36) نفسه، ص 102.

(37) حميد سمير،الشعر العربي القديم رؤية إسلامية، كتاب دعوة الحق،ع 13، 2002، ص 118-119.

(38) ابن رشيق، العمدة في محاسن شعر العرب، تحقيق محي الدين صبحي، 1-119.

(39) عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير،ص 81.

روايـات وكاتبـات
رؤيــة من زوايـا جديـدة

سـعاد المـانع

اخترت هذه الروايات الثلاث: **سيدي وحدانة** لرجاء عالم 1989م، و**البحريات** لأميمة الخميس 2006م، و**الآخرون** لصبا الحرز 2006م، لكونها تمثل عوالم مختلفة في ثلاث مدن متباعدة: **مكة** في الغرب من الجزيرة العربية، و**الرياض** في الوسط منها، و**القطيف** في الشرق. هذه المدن الثلاث مختلفة إلى حد ما في البيئة، وفي معالم العمران، وفي التقاليد الاجتماعية وفي اللهجة التي يتحدث بها السكان.

هنا تعرض هذه الروايات عالماً روائياً من زوايا لم يسبق أن اقترنت باهتمام الكاتبات السعوديات من قبل. بعض هذه الزوايا تتمثل في التمهل في النظر إلى المدينة ومعمارها في ثنايا البنية الروائية، وبعض هذه الزوايا تتمثل في الوقوف عند نواح تتصل بما هو محظور التوقف عنده أو المساس به لسبب أو آخر، وبعض هذه الزوايا تتمثل في تقديم بنية اجتماعية في مواقع مختلفة من الجزيرة في تاريخها القريب.

- في **سيدي وحدانة** رواية رجاء عالم تظهر صورة مكة فيحدود أوائل القرن الثالث عشر الهجري (= أواخر القرن 19 وأوائل القرن العشرين). هذه الرواية يدور عالمها بين الأساطير وبين الواقع. والواقع يشير إلى ثراء البيئة التي يعيش فيها شخوص

الرواية ص 30. كما يحمل الكثير من معالم المكان والمجتمع في مكة.

- وفي (**البحريات**) تظهر مدينة الرياض منذ أوائل الخمسينات الميلادية من القرن العشرين تقريباً وحتى الثمانينات ضمن أحداث الرواية وتبدو حياة النساء هي محور الاهتمام.
- وفي (**الآخرون**) تظهر القطيف. من خلال الرواية في حدود التسعينات من القرن العشرين تحمل مناخها الاجتماعي الخاص.

أولاً: سيدي وحدانة لرجاء عالم:

تدور الأحداث في رواية سيدي وحدانة متمازجة بين إطار التقاليد الاجتماعية الموجودة آنذاك في مكة، وبين عالم خيالي تملؤه الغرائب و الأعاجيب. تتخذ الرواية منظوراً لنساء، ويمكن أن تعد نموذجاً واضحاً يسجل المكان والأحداث المرتبطة بالمكان من خلال النظر من زاوية المرأة، فالسارد في الراوية فتاة تروي عما تذكر أنها وجدته في صندوق لخالتها. وليس من المهم في الرواية أن نقدم ملخصاً للأحداث فيها، لكن المهم هو أن ننقل الصور التي تنطبع في ذهن القارئ خلالها.

منذ بدء الرواية يظهر تمازج بين عالم ألف ليلة وليلة وعالم الرواية فهناك اسم «أم الشواهي»، و«حسن الصائغ البصري» وعبارة «واق واق سبحان الخلاق» (ص 8). هذا يجعل الغرابة تحيط بالرواية من خلال هذا التناص مع ألف ليلة.

ويظهر اسم جمو الشخصية المحورية في الرواية يحوطه الغموض «ما هي حكاية جمو لا تعرف كيف تبدأ !» ص8. والرواية

وهي تعتمد الغرائب يبدو السحر يمثل جانباً منها ، تظهر الشخصية المحورية جمو في الرواية لها خبرة بالتحصن من الأسحار:

«جمو تلك الساحرة والتي لم تكف تغازل السحر وتتحصن من الأسحار لكأن جسدها ساحة مفتوحة لكل غاز من ريح أو نور أو خفاء» ص 15.

ثمة أفق يحوطه الغموض ويوحي بعوالم غريبة ساحرة. المكان هنا هو مكة، والزمان لا يبدو كثير البعد عن زماننا نسبياً، فهو زمن يوجد فيه الفونغراف أو الجرامفون. في بداية الرواية تظهر جمو «أدارت فنوغرافها ثم قامت لمرآتها وبدأت تتجرد» ص5. ويظهر في عبارة أخرى «برشاقة ترسل إبرة الجرامفون فتنفتح على الروشن الدانات العدنية ويدندن نحرها مرقطا بالأحجبة» ص 115. يبدو عالم الغرائب يتصل بعالمنا القريب.

وحين يحتل «الدرويش المكي» سيدي وحدانة مكاناً بارزاً في الرواية نجد أن ثمة عالماً من العجائب يوازي عالمنا المألوف. ويمكن القول إجمالاً أنه يتمثل في الرواية جانبان أحدهما: ثقافة غيبية تتصل بعوالم ملؤها الخوارق والغرابة والدهشة، تبدو كما لو كانت تنقل القارئ إلى عالم مسحور لا يتوقف عند منطق العقل وإمكانيات البشر المألوفة. وجانب آخر يتداخل مع هذا كل التداخل يتصل بواقع المكان والزمان في مكة، يتصل بالطبيعة الجغرافية لمكة كما يتصل بنوع المعمار فيها، وبعادات المجتمع وتقاليده والأزياء السائدة زمن الرواية.

أولاً: عند التوقف عند الجانب الأول، جانب الغرائب نجد ما يلي:

تظهر ملامح الصبي «ابن شيخ الحمارين» ص 13. وقد تحولت إلى صورة الدرويش: «تفرق المجتمعون حول الصبي وقد عرفوا في ملامحه المتبدلة صورة سيدي وحدانة الدرويش القديم الذي رافق كل حروب الحجاز» ص 16.

ونجد هذا الدرويش الذي يتكرر ظهوره بصورة خارقة عبر أزمنة مختلفة:

«كان سيدي وحدانة كثير الظهور في الحجاز حتى أحصى كل دماء المتنافسين على إمارتها، وتكرر ظهوره في وديان مكة» ص16. يبدو شخصية «سيدى وحدانة» ترتبط بالغرائب «سيدي وحدانة صوته من غرغرات النزع، ونظرته أمر بالشهادة» ص16. «سيدي يلبس كل الوجوه، لكن وجوهه بشارة ص16.

يتشكل الدرويش هذه الشخصية الأسطورية الغريبة، سيدي وحدانة بأشكال كثيرة ويظهر في أماكن مختلفة حتى تلك التي لا يسمح للرجال بدخولها. حين سقطت جمو في بركة الورد في البستان «كان أمامها وعلى حافة البركة سيدي وحدانة ينحني ليشرب» «كيف دخل تلك الجنة المحظورة على الرجال في ذاك اليوم» ص31. وحين نظرت الجارية ترنجة إلى عين الحمارة المدللة في بيت المغربي (ص 38-48) كانت العين هيعينه ص 42.

في وادي سرف حول قبر (ستنا ميمونة) وقد خرجت كثير من الأسر وأقامت خياما فيه، كان مخيم نارة قريبا للمسجد، في إحدى الليالي وعندما كانت جمو واقفة عند مستطيل القبر ترقب المقبرة

ظهر سيدي وحدانة ص 74. فسيدي وحدانة شخصية غريبة ترتبط بالخوارق.

لكن الأمور الخارقة ليست مقصورة على سيدي وحدانة وحده. يظهر من بعض العبارات في الرواية أن الحروف الأبجدية تمتلك طاقات خاصة بها:

«اتركي في قواريري الصوت منه وذوات الأحرف» ص11.

ويظهر في البحث عن الأسماء والتوافق بينها عند الزواج عمق الصلة بين الأسماء وعوالم الغيب. «تلك الليلة سبح الشيخ في المحظور محصناً بالأسرار حتى بلغ ربطة الماء في لحمة مكة الحميمة. هناك حل حفنة من اسم هنا وأمها نارة بحفنة من اسم محمد الطيب وأمه فاطمة ......». ص 20.

وتبدو العلاقة بين الاسم وصاحبه ،موضع حوار الراوية مع حسن البصري:

«نحن يا حسن المشتغل بصياغة بنات ملك ملوك الجان نمنح من يدخل صحننا قبل أن نطيق منازلتها سماً. نبدأ بحبسه في الاسم ونحرص على لجمه بكل حرف وتعريف» ص 35. وهناك إشارة غامضة إلى ذبح علي «**إن دما يجري تحت نافذتي الجنوبية: علي الذي ربيناه استدعى أبي من يذبحه عند مفارق الدار**» ص12 تتكرر هذه الإشارة في حوار مع حسن الصائغ ص 34 «عليه والطوق والسكين والدم الذي يغسل أعتاب هناني من العين والمرض وشوارد الجن ومردة الشياطين» ص 36. وقد يحتمل أن علياً هذا هو خروف أو غير ذلك من الأنعام، لكن حين نجد حواراً مع حسن

البصري يرد فيه تساؤل الراوية «عن علي المذبوح تحت نافذتي» ص 35.34 ويرد فيه «مصير القربان البشري يؤرقك أكثر» ص 35 يقع في الوهم أن عليا هذا قد يكون إنساناً.

ترد إشارة حول اعتقاد الجميع بوجود علاقة حميمة بين الإنس والجن، ثمة قرين لكل فرد من عالم «وقع في اعتقاد الجميع أن قرينة أبي تنفي الذكور وتخصيهم» ص 44.

تقول الراوية عن أخيها المدلل في طفولته «كانت تلك الرضعات المشبعة هي التي آخته مع جن المعسل وكراً» ص45 «قالوا إن ذات اللبن جعل عروق أخي من ماء يجري في رقرقتها شرر الياقوت بدلاً من الدم» ص 45. وحلم هنا المتصل بفقدانها أطفالها الثلاثة الذكور الأوائل ص 64. وتقول الراوية أيضا مخاطبة حسن البصري «قلت في رسالتك : تصلك عطية من فيلة نهر واق التي تغزل العاج على أنوفها كالعريشة، وتبدلها بين سواد وبياض مع كل طلعة ليل وغربته» ص 90.

من جانب آخر تبدو شخوص الرواية نفسها وهي تنتمي إلى عالم الواقع كأنما هي تمثل عالم مكة المتمثل في فسيسفاء من الأعراق فهناك فاطمةالموصلية ص 22، وزينب الكابلية ص 23، و بنات اسطنبول، وبنات الخزر ص 24 والمغربي ص 27 «بنات اسطنبول اصطففن جنبا إلى جنب مع بنات الخزر» ص 27.

وتبدو الرواية تزخر بتفاصيل صغيرة تمس الواقع في زمان الرواية ومكانها. في مستوى الواقع تظهر الإشارة إلى فاطمة الموصلية، وإلى أسرة محمد الدين بيكوالي التي تعودأصولها إلى

الخرز، وإلى أن كثير من الأفراد من ديار مختلفة كانوا يرغبون في مجاورة بيت الله ص 18. ومع هذا التعدد في الأجناس في مكة ثمة حذر يتصل بالنظرة إلى هؤلاء الغرباء القادمين إلى بيت الله لمجاورته يأتي التعبير عن نارة:

«أن خبرتها علمتها التحرز من المساكين الذين تغربوا من ديارهم لمجاورة الحرم المكي» ص 18.

وعلى مستوى الواقع في الرواية نجد تفصيلات تتصل بمكة وأحيائها مثل: (الشبيكة ص 13، ومركز عمدة الشامية ص 15، والنوارية (ستان الأشراف) ص 29 والقرارة ص 50) ترد هذه الأسماء بطريقة عفوية خلال السرد. لكن ليس ثمة فصم بين المستوى الواقعي والمستوى التخيلي أو مستوى ما وراء الواقع. في الحديث عن البيكوالي وقصده أن يستفتي النجوم في موضوع زواج جمو يذكر السارد أو الساردة أنه «جعل طريقه لعين زبيدة، تلك المجاري الحجرية والأنفاق الضاربة في لحمة جبال مكة» ص 20.

ويظهر معمار مكة واضحاً في الرواية من خلال السرد يسجل طابع المعمار السائد في مدن الحجاز زمن الرواية مثلاً:

«كانت الدار من طباق سبع لكل طابق أكوانه ومراميه» ص38.

«الروشن المفتوح على صحن الكعبة ترصد الطائفين من البشر» ص44.

ويظهر سكان الدار ذات الطوابق السبع:

«ستي فاطمة الموصلية تحت عرش الطباق «تقيم في الطابق السابع. و«مجالس الضيوف في أرضها الأولى، ومابين الطابقين توزعت الكنات والكنائن وبنات الأخ والجواري» ص38.

ومع وجود الجواري كان لابد من الإشراف الحازم:

«كانت الكنة وعمتي رضا صغرى بنات المغربي يحملن تكليف الخدمة على رأس العشرين» ص 38، ومع هذا «عشرون جارية يرتعدن من مرة (مرور) فاطمة بحطبتها المشتعلة التي لا تؤجل سبكا لضلع أعوج ولا تهمل تشوها في جذع حي» ص 38.

ويظهر مجتمع النساء المكي واضحاً في السرد. صورة الاهتمام بالغناء وعناية المكيات بمجالس الطرب الخاصة بهن:

«غدا بستان الأشراف بديوانه العريض مسرحاً لحفلات المكيين ومجالس طربهم، وكانت سهرات التخت الشرقي تتركز حول البركة الشهيرة من الورد» ص 30. مع المساء حين ارتفع عود الجارية مليحة اتقدت ألسنة اللهب وفاحت أرواح الورد ممزوجة بعنبر أبيض ص33.

«مجلس ياقوت خان غدا مضرب المثل في الترف، كانت مساند الدمسق من حمرة وبياض مطروحة بشموخ على الكرويتات أما الرواشن فكانت من خشب الصندل التي يهب منها الهواء فيدخل المجلس وسيداته بأرواح الصندل» ص101.

يظهر في موضع آخر صورة هذا المجتمع الميسور أنه يحب الترفيه لكنه إلى جانب هذا يقدم العطايا للمحتاجين وهم كثر.

«ظلت الخيام منصوبة لأيام في وادي سرف حول قبر ستنا ميمونة ... وناضلت بنات الشيخ البيكوالي من أجل الخروج في مثل تلك المخيمات و«من عادة المكيات الطلوع للمقابر والتخييم هناك في طرب وأنس ونثر للصدقات والهبات على المساكين الذين لا ينقطعون عن التوافد» ص 72.

وتبدو المفارقة أن يكون الطرب والغناء إلى جوار المقابر ، فهنا المقابر لا تثير الحزن ولا تثير الانقباض لكنها مكان للأنس . تبدو الرواية تصور عالما من المفارقات.

حينترصدالرواية سمة من سمات تاريخ مكة في عام مجاعة تبدو الرواية تقدم صورة لمكة في أيام عصيبة، كما تقدم صورة خاصة لجهد النساء في مكة في مواجهة الأزمات في حدود ما يقع في قدرتهن. وتبدو صورة المرأة هنا من خلال الجدة خديجة وهمها الكبير إنقاذ من هم بحاجة إليها.

«ذكرى حكايات حالكة من الجوع.... تسترجع صورة جدتها خديجة تلملم بنات الشيخ وبنات الجيران وتخبئهن وتنبش الأسطح وأبراج الحمام عن كسرة خبز هنا أو حبة دخن هناك، تغسل الزغب الأخضر عن وجه الكسرة وتبلها في أفواه الصغار» ص48.

بقدر ما تسجل الرواية مظاهر الترف وحب الطرب عند هؤلاء النساء ترصد اهتمامهن بالعمل. ويظهر جهد العمل عند النساء في مكة واضحاً فهؤلاء النسوة يعملن حتى وإن كن من أسر ميسورة:

«... ياقوت خان قرينة شيخ القماشين كانت تتراسل في السر ونارة فلا تقع مراسلات الأقمشة بعلم البيكوالي. كانت الشحنات تدخل بيت شيخ الزمازمة في السر وتخرج متخلقة في هيئات من الجبب والثياب والكوافي، أما الصمايد المكية فكانت تجيء عارية وتخرج مكسية بتعريقات القصب والحرير الأبيض والكتل الشامية» ص 49.

ويبدو حرص الأمهات أن تتعلم البنات ما يتصل بالخياطة، تقول الراوية «بعد قليل سنفترش أرض الديوان بمقص أمي

ونجازف بالقص والتخييط، تركت أمي لإبرة الماكينة أن تخترق قلب سبابتي للمرة الثالثة» وتظهر حكمة الأم «العمل لا يقتل أحداً، اليد البطالة نجسة» ص131.

وتبدو الناحية الفنية والاهتمام بها واضحة ،فثمة إشارة إلى ما تصنعه هؤلاء النساء من تطريز متنوع الشكل على الملابس «بتعريقات القصب والحرير الأبيض والكتل الشامية».

تزخر رواية سيدي وحدانة بالصور المكية متمثلة في عادات نساء مكة، ومن ثم يرد وصف عفوي لأزياء النساء في مكة في المنزل وفي زيارة الصديقات في ثنايا الحديث عن سماع نارة طرقات على الباب وذهابها لفتحه:

«نهضت نارة، لبست ثوبها البرنسيس، ولفت شعرها بمحرمتها، ووضعت مدورتها على رأسها..» ص18.

و«ظهرت جمو على باب الديوان ممشوقة في سروالها الحلبي وسديريتها» ص18.

«ثبتت مثلث الشمبر على قمة رأسها وغطته بالمدورة الشاش» ص 39.

كما نجد إشارة إلى أزياء النساء للحجاب خارج البيت من خلال حديث الموصلية عن الحمارة التي تبدو متلبسة بروح غريبة :

«كلما دخلت الدهليز أرخيت برقعي ولملمت قنعتي» ص 42.

ونجد إشارة إلى هذا في الحديث عن التركية التي كانت تتلصص على صندقة مياجان لكنها ما لبثت أن اعتراها الخوف:

«كانت تتعثر في جامتهامنطلقة لدارها لا تلوي على شيء ص70.

ونجد ذكر أزياء الرجال تحمل تفصيلاً، ومن الواضح أن هذه الأزياء تتصلب وجهاء مكة وليس بالعامة. جمو تخاطب المسكين الذي يبدو غريب الأطوار وتسأله إن كان ما يريده هو زي الشيخ البيكوالي والدها:

«تريد جبة الشيخ وعمامته اللاس وكوفيته وحزامه القصب» ص 18.

في موضع آخر تبدو الراوية تحدد موقع الدار التي كان فيها جدها، والحرص على عدم حدوث تغيير فيها:

«ورغم تعدد الملاك والذين أغرتهم طلة الدار على الحرم المكي، إلا أن أحدا لم يملك فينتفع بها على... واستسلموا لصلابة الدار في مقاومة التحديث والمسخ» ص 159.

وتنقل صفة بيوت مكة العريقة، وعلاقة سكان الحرم بالحجاج «في سوابع جدي كان مبيت وفوق المبيت المغطى كانت أسطح ...» ص212.

«كانت دمبوشي قداعتادت أن تأوي للمبيت الصغير في الأشهر الحرم وتترك الدار للحجاج» ص 213.

* * *

يمكن القول إجمالاً إن هذه الرواية تقدم شبه تاريخ اجتماعي لمدينة مكة يعنى بالتفاصيل الصغيرة في فترة قريبة من زمننا. هذه التفاصيل وإن كان يتصل معظمها بالجانب الاجتماعي، تمس الجانب السياسي في ملاحظات صغيرة تتناثر هنا وهناك. لكن حين يتداخل مع هذا خيال أسطوري يلتبس بالغرائب تغدو الرواية

أخاذة تقدم عالماً قريباً من السحر تجعل القاريء مشدوداً تلتبس عليه الأمور وإن ظل مأخوذاً بها. وعند النظر للرواية من وجهة نظر النقد النسوي نجد الرواية تسجل ما يمكن أن يطلق عليه تاريخ النساء في مكة.

2 - البحريات لأميمة الخميس:

يومئ عنوان الرواية البحريات أنه يتصلب نساء ينتسبن إلى خارج حدود الصحراء. كما يومئ أن هؤلاء النساء المنتسبات إلى البحر أو إلى مناطق بعيدة عن الصحراء يتسمن بسمات حضارية تجعلهن يختلفن عن نساء الصحراء.

تدور أحداث الرواية في جوهرها في مدينة الرياض (المدينة الصحراوية). ويتركز معظمها في عرض حياة (آل معبل) هذه الأسرة التي تنتمي للرياض وتمثل طبقة ثرية أو أقرب للثراء. «في الباطن حيث نخيل آل معبل ينحدر وادي حنيفة الضخم» ص 55... «في منتصف الستينات ما برح بيت آل معبل طينياً كبيراً وسط نخيل الباطن برزت حوله بعض البيوتات الصغيرة، إما لزوجةجديدة أو لامرأة ابن مع ملاحق شرقية للخدم» ص35. وتستغرق الأحداث حدود أربعة عقود ما بين الخمسينات تقريباً ونهاية القرن العشرين. وتأتي صلة النساء البحريات بالرياض إما عن طريق الزواج مثل بهيجة التي جاءت من الشام زوجة ثانية لصالح في بيت آل معبل (ص 11-13). وإماعن طريق العمل مثل رحاب التي جاءت للعمل مدرسة في أواخرالستينات،(ص 114) وإما عن طريق مرافقة الزوج الذي جاء للمنطقة للعمل مثل إنجريد الألمانية التي جاء زوجها خبيراً لوزارة المواصلات (ص 70-73).

تعتمد الرواية على استدعاء الذاكرة للأحداث الماضية. تظهر (الفصل الرابع) بهيجة في مستشفى في «مدينة منيا بلس بولاية منيسوتا» في الولايات المتحدة بعد أن أجريت لها عملية جراحية استؤصل فيها الثدي الأيسر. يتضح من السياق أن العملية حدثت لكونها مصابة بالسرطان «غداً سيبدأ العلاج بالكيماوي» ص23 وخلال هذا تنهمر عليها الذكريات. هذه الذكريات يأتي بعضها إلى القارئ من خلال منظور بهيجة إلى الأشياء أو مشاركتها فيها وإن لم يكن سارد على ممثل (ص 25-42)، وبعضها يأتي من خلال سارد عليم بكل شيء مثل (ص5).

تبدأ الرواية (الفصل الأول ص7-9) بالحديث عن بهيجة وجمالها القادم من الشمال العربي كما تحمل وصف المدينة الرياض آنذاك، مبانيها الطينية وانتشار المرض والموت فيها في حقبة ليست بالبعيدة كثيراً عن زمننا. ص8. وقتها كانت الرياض مابرحت خاضعة للقانون الطيني القديم. ص7. من يعرفون الرياض أو يعرفون مدن نجد في زمن قديم يعرفون مباني الطين التي تنتشر فيها، ونوع المعمار القائم آنذاك. تحمل الرواية لمحات من الخرافات التي تهيمن على بعض الناس في ظل الجهل والسذاجة . فالإشارة إلى (بنات أبو دحيمص 17-21)، ثم تكرارها في ثنايا الرواية (ص 67، ص 80 ، و81، ص 83، 97) يوحي أن الرواية لا تقدم عالم الرياض الذي نعرفه اليوم لكنها تحمل عالماً مختلفاً. قد لا يرتبط ذكر (بنات أبو دحيم) بشيء معروف أو محدد، لكنه لا ريب يقدم إشارة قوية إلى أن بعض زوايا المدينة تحمل في ثناياها موطناً للخرافات.

تحمل الرواية في بعض جوانبها نبرة ساخرة،فخادم والد موضي (زوجة صالح) حين شاهد لأول مرة في حياته السيارة التي جاء بها سيده ظنها مثل حيوانات الركوب « في الصباح وضع أمام مقدمتها حزمة برسيم خضراء رطبة يانعة حصدها للتو من المزرعة» ص13.

وتظهر صورة أم صالح على أنها لا عمل منزلي ولاغير منزلي يشغلها :

«تتصدر فناء المنزل الطيني وتراقب الداخل والخارج وسبب الدخول ومدته...» ص31.

«حينما يدخل أحد من الرجال كانت تصيح بالنساء تغطوا ، كانت هي التي تعلم الجميع عن أهمية الغطاء.... وإلا فستتداخل الألوان وسينهار كل شيء من حولها في بيت ملئ بالجواري والشاميات الماجنات» ص 48. وحين يرد وصفوالدة صالح «صامتة عجفاء، كشجرة صحراوية هرمة ناشفة كالجدارالذي توكأ عليه رأسها كل صباح في انتظار رجوع (أبو صالح) من المسجد لتناول القهوة !... وتخط له بيسر وخفة ومواربة جميع ما يجب أن يصدر من قرارات» ص 44، 45.

يظهر هنا أن أم صالح على الرغم من الصفات السلبية التي وصفت بها لديها من الحنكة ما يجعلها هي من يدبر الأمور لزوجها (أبو صالح) ويخط له «بيسر وخفة ومواربة جميع ما يجب أن يصدر من قرارات» .

على الرغم من كون الصورة السابقة تقدم صورة جافة قاتمة للمرأة النجدية إلا أنها تثير التساؤل: أحقاً أن نساء الصحراء في

نجد يحملن هذا الطابع جفاف الصحراء؟ لا ريب أن استعمال اللفظ البحريات في العنوان يحمل إيحاءات الجمال والتحضر. لكن أتكون هذه الصورة الجافة لأم صالح أو موضي هي كل ما تقدمه الصحراء؟

مع هذا يمكن القول إن هذه الرواية تمثل منظوراً نسوياً يسعى أن يسجل مشاعر المرأة. في الوقت نفسه تسعى أن تقدم تأريخ المدينة الرياض وللمجتمع فيها زمن أحداث الرواية. ويمكن القول أيضاً أنه بقدر ما توحي رواية «سيدي وحدانة» بالتحيز التام لتقاليد المجتمع في مكة والاعتزاز بها، توحي رواية البحريات بالتبرؤ من تقاليد المجتمع في الرياض.

3 - **الآخـرون:**

في رواية الآخرون تظهر مدينة القطيف وتتراوح البيئة الاجتماعية في هذه الرواية بين الثقافة الاجتماعية السائدة في المنطقة العربية في زمننا الحالي وبين الثقافة المتصلة ببيئة خاصة هي بيئة القطيف عند فتيات لم يتجاوزن سن طالبات الجامعة.

يلفت النظر في هذه الرواية التوقف عند مدينة القطيف والتوقف عند فتيات شيعيات. في معظم الروايات لا مجال لذكر المذهب لشخصيات الرواية أو لا أحد يهتم بذكره، ربما لأن الافتراض السائد أن ثمة تجانس بين السكان في الدين من ثم فلا مجال لذكر الفروق في المذاهب.

في الرواية تظهر بعض ومضات تتصلب الحياة الاجتماعية مثل «قناة الظهران التابعة لشركة أرامكو». أو تتصل بالحياة السياسة

في زمن ليس بالبعيد مثل: «أحداث محرم 1400هـ»، و«صفارة الإنذار الأولى أيام حرب الخليج الثانية»، و«أقنعة الكيماوي»، والسجن السياسي ص 76، وص 97، وص 201، وص 183.

في واحد من الحوارات في الرواية نجد صورة للحياة الاجتماعية في القطيف في زمن يسبق زمن الرواية: «لم يكن العالم مثل ما هو عليه الآن. كنا ننام في العاشرة وتعتم القطبف كلها إلامن أضواء أعمدة الشوارع» ص 188. «في ذلك الوقت، كانت القطيف مختلفة.... أعتقد أنهاكانت لا تنام آمنة.... المدسوسون كثر ... عزاء حسيني يعاد لكتيبة معارضة كاملة...» ص 189.

تظهر هنا إشارة إلى بعض مظاهر تتصل بالمذهب الشيعي «عزاء حسيني».

«كلما حاولت أن أخفي بأصبعي عام 1400هـ أراه ينضح بين أصابعي الأخرى» ص 189.

من جانب آخر يبدو التوقف عند الناحية الجمالية والتاريخية «وإذ أخذني البحث إلى «تاريخ القطيف» قرأت عن عشتروت إلهة الخصب والجمال....» 190. «أنا لم أعرف القطيف إلا منذ بدأت تردم من البحر» ص 190.

نجد في شخصيات الرواية اهتماماً سياسياً. من الواضح في الرواية أن ثمة اهتماماً بالموقف الغربي تجاه البلاد العربية وإنكاراً له. تذكر الراوية أن صديقتها المهتمة بما يحدث في البلاد العربية تقول: «أكره عام 1415هـ أشعر أنه تم الغدر بي... خيانتي لماذا كان عليهم أن يمضوا خمسة عشر عاماً في الحصار والغياب والتعتي

ليحصدوا نهاية هزيلة كهذه... مازلنا نساس بحمق فادح ونقتاد إلى مقاصلنا مثل الخراف! والآن يدهشنا زخم التغيير الذي يحدثه فينا الحادي عشر من سبتمبر ... نحن من الغباوة بحيث نصفق لأن الخرائط من الآن فصاعداً سيعاد رسم حدودها !» ص 191.

«ألا ترين بأننا جميعاً نشعر بالاستياء حين يعرض تلفزيون الكويت نداءاً تأهالياً لأسرى..... يذكروننا بما نجتهد كثيراً لكي نطمره في بئر النسيان؟

تبدو هنا نبرة توحي أن ما حدث في تاريخنا كان مؤلماً. وليس من الخير أن نستعيده. وليس من صالحنا أن يكون رسم الخرائط لنا يقوم به غيرنا.

في رواية الآخرون تظهرمدينة القطيف.

المراجــع

- إلهام البابطين: الحياةالاجتماعية في مكة منذ ظهور الإسلام حتى نهاية العصر الأموي، الرياض 1419هـ/1998م.
- كسنوكهرون يهتد على عودة الشيوخ.
- صفحات من تاريخ مكة المكرمة، الرياض دارة الملك عبدالعزيز 1419.
محمد بنعبدالله بنعبدالمحسن آل عبدالقادر الأنصاري الأحسائي.
تحفة المستفيد بتاريخ الأحساء في القديم والجديد، الرياض 1960م/ 379هـ.

ملحــق

(سيدي وحدانة) هناك اللهجة الحجازية تظهر في مثل كلمة «إستيتة» ص 201 المتصلة بتلقيب الأخت الكبرى ومن في مقامها، وفي الكلمات المتصلة بمعمار البيت الحجازي «الخوارج =ساحات صغيرة مكشوفة للسماء، المبيت» ص 210 «في سوابع دار جدي كان مبيت» «روشن» ص 212 «من قلاليب الروشن ترقب أرضيات البشر وفسيفسائها المتبدلة سود وصفر وحمر وسمر وبيض» ص 213.

النص المسرحي لغة قادمة لعالم متغير

فهد ردة الحارثي



- نص نكتبه، نص يكتبنا ، نص يعبرنا، نص نعبره، نص نبحث عنه ونص يبحث عنا.
- لكاتب المسرحي يتجول في الحياة يغني للطرق والأرصفة ووجوه الناس يتأمل كل المخلوقات، ينظر، يسمع، يفكر، يحلل يتماهى، يجادل، يناقش، يسكن، يغوص، يبحر، يتنفس بعمق ، هو في محاولة دائمة للبحث عن اقتناص الفكرة التي قد تنبت وقد تموت، حسب ظروف مناخية زمانية مكانية مزاجية.
- هي فكرة ما نصطدم بها في وقت ما، نتحرك منها ولها وبها وفيها، نتفاعل معها، نلونها، نعطرها، نزدهي بها، نتعامل معها عندما يتم اقتناص الفكرة - فكرة ما - الأفكار الملقاة على قارعة الطريق، تحتاج لصياد ماهر يجيد قراءة الأشياء.
- وما أن يتم له فعل اقتناص هذه الفكرة حتى يسارع الكاتب بكتابة نصه وتحويل الفكرة إلى أفكار وأشكال متداخلة مترابطة متماسكة إنه سيحولها في ساعة في يوم في شهر في سنة. تتدفق الحروف تتبعها الكلمات تترابط في جمل مكونة ذلك النص المذهل واللا مذهل المدهش والعادي ، هو يكتب نصه وفق منهج ومدرسة ودون منهج ومدرسة قد يكتب نصاً تقليدياً أو ملحمياً، او تسجلياً، أو يكتب نصاً عبثياً، قد يرجع للتاريخ ليكتب عن

مسرح الحكواتي والاحتفالية والسامر والحلقة، قد يكتب نصاً من مسرح الدهشة أو الجريدة أو مسرح القراءة، قد يخلط هذا بذاك، للبحث عن تأسيس معملية النص الجديد.

- من هذا النص المسرحي ننطلق لنفسر ونحلل ونناقش ونتناقش، لن أعود هنا لمادة النص من حيث البعد التاريخي أو الجغرافي أو الجمالي، لن أحلل نصوصاً، لن افكك وأعيد بناء البناء لغرض نقدي ، بل سأذهب مباشرة نحو مسرح المستقبل هذا الذي تنطلق منه وإليه ومنه وعنه في موضوع ندوتنا.
- إننا أمام عالم متغير متبدل سريع الركض نحو اتجاهات متعددة وكل يوم يمر بنا يجعلنا نلهث في الركض خلف كل هذه الاتجاهات، لأنك ببساطة شديدة لاتستطيع ان تظل واقفاً وكل الأشياء تركض من حولك، نحن في عمق دوامات من التغيير وإعادة الهدم والبناء لعالم جديد، عالم له فكره وتكوينه وبنيته الخاصة به ولعل من أكبر مشاكلها أنها بنيه متحركة لاقرار فيها، وهي بحاجة لتكوين قادر على استيعاب متغيراتها السريعة في كل المجالات وفي كل تفاصيل الحياة من حولها، فقط دعونا ننظر لامرين هامين جداً وهما: صرعة الاتصالات وتقنياتها وشبكات التواصل وماينطلق منها ولها من حلقات دائرية تتشابك مع بعضها صانعة دوامات متتالية، ثم ننظر لربيع عربي قادم نترقبه بفرح وبفزع وبأمل وبقلق ولست أود أن أنساق خلف تحليلات سياسية أو تقنية أو أثار اجتماعية وإقتصادية لهذه التغيرات التي تمس بنيه الانسان العربي كجماعات وأفراد، لكني أتصور أن كل ذلك سيحمل في طياته تحولا في الخطاب المسرحي على كافة مستويات الحركة

به شكلاً ومضمونا، فمن غير المنطقي أن يتحول كل شيء حولك وتبقى أنت ساكناً أعتيادياً لاملامح للتغيير بك وإلا لتحولت لكائن جامد لاحراك به.

- لقد مرت بنا اسماء مئات المؤلفين المسرحيين العرب، الذين قدموا للمسرح العربي تجارب قيمة وهامة واعتيادية وفاشلة ومرت بنا أسماء كثيرة كان لكل منهم تجربته الخاصة، لكني ساقف لوهلة عند تجربتين هامتين للغاية في الكتابة النصية المسرحية ،لأنهما خضعتا لتجربة جمعية أشترك فيها جيل خلف جيل من الكتاب ولها ملامح واضحة من حيث البناء النسقي لها وتكوينها، تجربة المسرح العراقي بكل الثراء اللفظي واللغة الشاعرية العذبة التي كادت أن تحيل النص لقصيدة شعرية طويلة لا تمل سماعها وناقش بعمق تجربته الانسانية والسياسية والحياتية، وتجربة المسرح التونسي الذي أوغل في إستخدم لغته المحكية ذات البعد الموسيقي واستمتع بها وهو يقدم لنا يوميات الليل والنهار دون تكلف مصتنع ودون رتوش كثيرة تبعده عن جمهوره .
- بينما تناثرت تجارب كتابة النص العربي الفردية هنا وهناك وكان لكل كاتب تجربته الخاصة به التي تستطيع أن تقيسها إذا تمددت وتنساها إن انكمشت.
- أعود لأقرأ ملامح نص مسرحي عربي جديد أجده الان واضحا أمامي في العديد من النصوص المسرحية التي يكتبها الشباب الجدد في عالم الكتابة أوحتى كبار الكتاب الذين تحركوا مع الحراك الجديد وانطلقوا يكتبون بنسق جديد ومن أبرز هذه الملامح اسوقها هنا على عجل وإلا فإن كل ملمح لها بحاجة إلى باب مستقل في البحث والدراسة :

-في عصر الصورة اهتم النص المسرحي الجديد بالصورة فالكلمة به لها علاقة مباشرة بالصورة في تقنية الكتابة وفي مشهدية الصورة نفسها ، وهي مولعة باشعال فكر المخرج والدراماتوج والسينواغرف وكافة عناصر العرض بالاشتغال بها وفيها ومنها ولها.

- بعد أن كانت الأسئلة محور في البناء المسرحي لفترة طويلة نظرا لظروف سياسية ورقابية واجتماعية واقتصادية، تحل الجدليات محل الأسئلة لتناقش القضايا، ليس لأن الأمور تبدو واضحة أكثر الان ولكن لأن مستويات الحرية وسقفها ارتفع قليلاً أو كثيراً حسب حالة العباد والبلاد، واستطاعت محركات الأحداث أن تشعل الجدليات عوضاً عن الأسئلة .

- يبدو لي أن نصوص الغد ستعمل كثيراً على لغة الإشارة والدلالة وستكون مفاتيح اي نص مسرحي منطلقة من البحث في لغات الإشارة والدلالة، أكثر من لغة النص المحكية، وسيكون خلف النص نص، وداخل النص نص، وحول النص نص، ذلك مابدا لي من قراءات متنوعة في النص المسرحي القادم الذي تبدو ملامح اشتغاله على هذه اللغة واضحة في نصوص شابة كثيرة

- النص المسرحي القادم سيكون منفتحاً على الكثير من المفاهيم ولن يقوم على سلطة اللغة ولا على الحوار فقط بل سينطلق نحو التعامل مع مكونات جديدة اصبحت من ضرورات الحياة العصرية حتى اللغة ستبدو مختلفة ومتاثرة بلغة هجين صنعها عالم اتصالاتي جديد.

اللغة في النص، الصورة في اللغة، الأفكار في الصورة، الأصوات، الأفعال، فعل الحكي الجامد والمتحرك، فعل البناء

الواضح والمتخفي، فعل البناء الدرامي الذي سيشكل نفسه في صورة جديدة من حيث الشكل والمضمون.

- كان الكاتب المسرحي يعمل في نصه مع مخرج أولاً ثم مع ممثل لكنه في صورة النص القادم سيذوب تكوينه مع مخرج ودراماتوج وسينوغراف وممثل، ستختفي لغة التخوين في قراءة النص إخراجياً وستتحول للغة شراكه يشترك فيها عدة شركاء يعملون على تكاملية العرض المسرحي سيتم حذف الكثير وإضافة الكثير بتعاون منه أو دون تعاون لذلك أتوقع أن تختفي النصوص المطولة التي يستعرض فيها الكاتب نمط كتابته لنصوص مختزله أقل مادة وأعمق توجها نحو الفكرة والفكرة فقط.
- عامل الزمن سيلعب دوراً هاماً في البناء للنص المسرحي فبسبب ظروف متعدده أصبح الوقت المثالي للمسرحية في حدود الساعة في معظم الأعمال المقدمة حاليا ، لذلك سيحدث فعل التعامل الكتابي مع هذا الزمن في معظم النصوص مما سيفرض علي الكاتب واقعا ينسجم مع هذا الزمن وإن كان الأمر ليس مقياساً عاماً، لكني أتصور أن ذلك سيحدث.
- في المسرح التجريبي سيطرت سلطة العرض وكادت تذهب بالكاتب المسرحي بعيدا ليصبح فقط من ضمن مواد العرض وليس الحجر الأساسي في اللعبة المسرحية ، لكني لااتصور ان ذلك سيذهب بعيداً في اتجاه النص المسرحي القادم، غير انه ستكون علاقة الشراكة أكبر في تكوين العمل المسرحي، لن يكون للكاتب المسرحي البداية والنهاية كما كان، لكن دوره لن يختفي بل سيتنامى في ظل مجموعة تعمل معه، وسيضعف في ظل عمله مفرداً دون مجموعة.

-في زمن الشعارات الجديدة الثورة والحرية وسقوط ملوك الطوائف والشرق الأوسط الجديد، وأجيال الشباب التي تنكر تجربة من كان قبلها، وجيل قديم يحاول أن يلحق بحراك يعطي له شرعية البقاء، سترتبك الأمور قليلاً، نحتاج لوقت كي نقرأ الأشياء ونحللها ونرى هل كانت لنا أو علينا.

- هذه مجرد تصورات طرحتها في نقاط جازماً أن كل تصور منها يحتاج إلى بحث خاص به، لنصل لتركيز أشد كثافة من مجرد العبور بها لإشعال البحث والسؤال والجدل حولها ومنها ولها.

- أخيراً أذكر تجربة لازالت عالقة في ذهني بطلها الدكتور أحمد العشري رحمه الله، عندما كنا في مهرجان مسرحي خليجي في الكويت في 97 تقريباً، كانت حرب الخليج الاولى والثانية قد حركت الكثير من الأمور في الخليج العربي، لكن العروض المسرحية ظلت على حالها تبحث في مادة التراث دون عمق، كان الدكتور العشري ينتظر وقتها عرضاً عبثياً يناسب ظروف مايحدث كوضع طبيعي لكن ذلك لم يحدث، وعندما قدمت وقتها مع فرقة مسرح الطائف عرض مسرحية (الفنار) صرخ عقب العرض أخيراً، أخيراً وجدت مسرحاً عبثياً، هل كنت بحاجة لكل هذا الوقت حتى يأتي عمل عبثي؟ ماهذه الاستجابة البطئية ؟

- فهل سيتحرك المسرح العربي وفق ماحدث ويحدث، أم ان الاستجابة البطيئة ستكون حاضرة أيضاً هنا.